André Gedalge

Traité de la Fugue

Paris
Enoch et Cie

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Alexander de Gramont

Paris July 19 - 1936

Traité de la Fugue

EN PRÉPARATION

Traité de la Fugue, 2e et 3e parties . . . . . 1 vol.

Traité du Contrepoint . . . . . 1 vol.

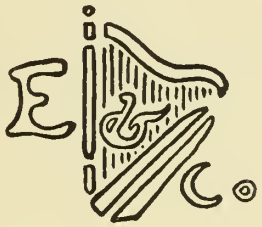
MT
59
.G4
T7

ANDRÉ GEDALGE

Traité de la Fugue

1RE PARTIE :

De la Fugue d'Ecole



Prix net : 25 francs.

PARIS
ENOCH & Cie, ÉDITEURS
27, BOULEVARD DES ITALIENS

LONDON : Enoch & Sons MILAN : Carisch et Jänichen
BRUNSWICK : Henry Litolff's Verlag

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norwège et le Danemark.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

A feu Ernest **Guiraud,**

A **J. Massenet,**

les deux Maîtres à qui je dois d'avoir pu écrire ce Traité.

André **Gedalge**

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/traitdelafugue00gdal

Table des Matières.

Pages.

PRÉFACE 1

TITRE I : Définitions générales 7

Définitions. — Etymologie. — Parties essentielles de la fugue.

TITRE II : Du Sujet 9

Conditions nécessaires du sujet. — Rythme. — Mélodie. — Étendue. — Longueur. — Modalité. — Tonalité. — Tête du sujet.

TITRE III : De la Réponse 12

Définition. — Tonalité de la réponse. — Ordre des modulations inverse de l'ordre des modulations établi pour le sujet. — Tonique de la réponse. — Règles générales. — Harmonies fondamentales de la réponse homologues des harmonies fondamentales du sujet. — But de ces règles. — Fugue réelle, réponse réelle. — Fugue tonale, réponse tonale. — Modulation au ton de la dominante par altérations caractéristiques. — Modulations spéciales à la fugue et concernant exclusivement la tête et la terminaison du sujet. — Attribution tonale aux 1er, 3e, 5e et 7e degrés du ton principal, selon leur place au début ou à la fin du sujet. — Fonction harmonique de ces divers degrés. — Réponse au sujet commençant et finissant par la tonique ou la médiante et ne faisant pas entendre le 5e degré ou le faisant entendre comme note de passage, comme broderie ou dans une marche. — Réponse au sujet commençant par la dominante. — 4e degré altéré au début du sujet. — Tableaux récapitulatifs des réponses aux sujets se portant de la dominante au 1er degré. — Théorie du rôle tonal du 5e degré. — Réponse au sujet qui, commençant par la tonique ou la médiante, se porte à la dominante ou au 7e degré (non altéré dans le mode mineur) suivi du 5e degré : 1° *directement ;* 2° *en faisant entendre divers autres degrés.* — Fonction tonale de ces degrés. — Comment on y répond. — Tableau récapitulatif des réponses aux sujets se portant de la tonique au 5e degré. — 4e degré du ton principal considéré comme 7e degré du ton de la dominante. — Retour du sujet au ton principal après une modulation. — Réponse réelle à un sujet tonal. — Réponse à un sujet modulant au ton de la dominante par altération caractéristique de ce ton, écrite ou sous-entendue dans l'harmonie : sujets analysés à ce point de vue. — Mutation ; ses effets. — Réponse au sujet chromatique. — Réponse au sujet commençant par

Pages.

le 7ᵉ degré du mode majeur ; par le 7ᵉ degré du mode mineur ; par le 4ᵉ degré altéré ; par les 2ᵉ, 4ᵉ, ou 6ᵉ degrés. — Récapitulation.

Titre IV : Du Contresujet. 59

Définition. — Qualités du contresujet. — Mutation dans le contresujet. — Entrée du contresujet. — Emploi des retards. — Dénomination des fugues d'après le nombre des contresujets. — Construction du contresujet. — Recherche des harmonies fondamentales. — Esquisse première du contresujet. — Contresujets chromatiques. — Tableaux synoptiques.

Titre V : De l'Exposition de la fugue. 70

Définitions. — Entrées du contresujet. — Sujet reporté à une voix de tessiture correspondante. — Entrée de la réponse. — Coda du sujet. — Seconde coda. — Introduction d'une nouvelle figure. — Unisson évité. — Parties libres. — Dispositions des parties dans une exposition à deux, trois et quatre parties avec un, deux et trois contresujets. — Modèles d'expositions réalisées à deux, trois et quatre parties.

Titre VI : De la Contre-Exposition. 108

Définitions. — Tonalité. — Place du contresujet. — Dispositions à deux, trois et quatre parties. — Modèle de contre-exposition réalisée à quatre parties. — Première section de la fugue.

Titre VII : Du Divertissement de la fugue. 112

Définition. — Emploi des marches d'harmonie. — Qualités du divertissement. — Origine des thèmes. — Préparation. — Analyse de l'exposition au point de vue du choix des thèmes de divertissement. — Construction de la ligne mélodique du divertissement. — Plan harmonique et mélodique. — Plan d'exécution. — Réalisation. — Divertissement sur un ou plusieurs thèmes. — Thème du divertissement unitonal. — Invention mélodique. — Dispositions des imitations. — Procédés de construction du divertissement. — Construction du divertissement canonique. — Divertissement sur thèmes successifs. — Emploi du mouvement contraire. — Emploi des mouvements rétrograde simple et contraire combinés. — Augmentation. — Diminution. — Augmentation et diminution combinées avec les mouvements contraire et rétrograde. — Double augmentation. — Double diminution. — Conclusion.

Titre VIII : Des Strettos. 155

Définitions. — Stretto canonique. — Disposition des voix. — Unissons évités. — Stretto canonique inverse. — Canon incomplet. — Interruption du sujet et de la réponse. — Tonalité. — Concordance harmonique des entrées. — Strettos libres. — Recherche des strettos. — Strettos canoniques réalisés à l'aide d'une partie harmonique supplémentaire. — Canons et strettos à différents intervalles. — Equidistance des entrées. — Dispositions préparatoires à 4 parties. — Stretto à entrées dissymétriques. — Dénomination des strettos. — Strettos du contresujet. — Strettos combinés du sujet et du contresujet. — Stretto par mouvement contraire. — Strettos par mouvements direct et contraire. — Stretto par diminution. — Stretto par augmentation. — Stretto canonique par mou-

Pages.

vement direct et contraire et par augmentation. — Stretto par augmentation et diminution combinées. — Stretto par mouvement rétrograde.

Titre IX : De la Pédale. 183

Définition. — Règles harmoniques. — Rôle de la pédale. — Pédale double. — Place de la pédale. — Pédale de dominante. — Pédale de tonique. — Pédale ornée simple et multiple.

Titre X : Des Modulations de la fugue. 193

Deuxième section de la fugue. — Tons voisins. — Ordre des modulations d'une fugue dont le sujet appartient au mode majeur ; au mode mineur. — Longueur des divertissements. — Dimensions de la fugue. — Modulations au mode principal contraire. — Transposition du sujet au mode contraire.

Titre XI : Construction du Stretto. 199

Tonalité et disposition du premier et du dernier stretto. — Procédés de construction. — Stretto composé uniquement de canons du sujet et de la réponse. — Strettos alternatifs du sujet et du contresujet. — Strettos alternant avec des divertissements. — Divertissements dans le stretto. — Enchaînement du divertissement avec les strettos. — Construction d'ensemble du stretto. — Place de la pédale. — Stretto inverse. — Conclusion de la fugue. — Exemple analysé.

Titre XII : De la Composition Musicale de la fugue. 220

Qualités musicales de la fugue. — La fugue développement d'une idée musicale. — Continuité dans l'écriture ; dans la ligne mélodique. — Emploi de la cadence parfaite. — Style de la fugue. — Rôle expressif du contresujet et des parties libres. — Unité de style. — Unité d'expression. — Caractère et style des divertissements. — Choix musical des thèmes. — Invention mélodique. — Différents enchaînements du stretto avec le dernier divertissement de la deuxième section de la fugue. — Rôle musical de la pédale. — Sa place logique. — Son importance. — Sa composition musicale, suivant la place qui lui est assignée dans la fugue. — Continuité mélodique du stretto. — Plan musical d'ensemble du stretto. — Place de la pédale de tonique. — Conclusion de la fugue.

Titre XIII : De l'introduction d'un Nouveau sujet et des Modifications que l'on peut apporter au sujet dans le cours d'une fugue. 253

Définition du nouveau sujet. — Son style. — Son caractère. — Ses qualités. Sa composition musicale. — Sa longueur. — Comment il se différencie du sujet principal et de son contresujet. — Sa place dans la fugue. — Nouveau sujet accompagné ou non d'un contresujet. — Ordre des modulations d'une fugue comportant un nouveau sujet. — Construction du stretto d'une fugue comportant un nouveau sujet. — Procédé pour construire un nouveau sujet. — Analyse d'une fugue de Bach comportant deux nouveaux sujets. — Marche générale d'une fugue dans ces conditions.

Modifications que l'on peut apporter au sujet : dans son rythme. — Dans sa durée. — Dans sa note initiale. — Dans sa note finale. — Modifications à la réponse.

Pages

TITRE XIV : Ordre et Disposition du travail pour faire une fugue. Résumé général. 273

Ordre du travail. — Discussion de la réponse. — Recherche des contresujets, du nouveau sujet, des strettos et des canons. — Exposition. — Conduite de la fugue. — Strettos. — Résumé général. — Dispositions d'ensemble pour composer une fugue : 1° plan général mélodique et harmonique ; 2° plan d'exécution ; 3° réalisation d'une fugue entière. — Modèles de fugues entières.

SUJETS DE FUGUE à traiter. 357

ERRATA. 372

INDEX ANALYTIQUE. 373

PRÉFACE

Ce traité est divisé en trois parties : dans la première sont étudiés en détail les principes généraux de la fugue et plus particulièrement ceux qui concernent la *fugue d'École ;* la deuxième partie est consacrée aux *différentes formes* que peut revêtir la *fugue envisagée comme procédé de composition ;* la troisième enfin traite *des rapports de la fugue avec l'art du développement musical.*

Si j'ai séparé ainsi la *fugue d'École* [1] de la *fugue, composition musicale*, c'est que je la considère non comme un genre de composition, mais comme un exercice de rhétorique musicale, d'une forme arbitraire, conventionnelle et qui, dans la pratique, ne trouve pas son application absolue. On peut discuter pour ou contre la fugue d'École. Par cela même qu'elle existe, son étude trouve ici sa place tout indiquée : je me suis toutefois attaché, chaque fois que je l'ai pu faire, à en appuyer les règles sur des exemples empruntés aux maîtres et particulièrement à J.-S. Bach. Il m'a semblé légitime, dans un traité de fugue, d'invoquer l'autorité la plus haute qui soit en la matière, celle du compositeur qui a su faire de la fugue une des plus belles et des plus complètes manifestations de l'art musical. J'éprouve quelque embarras, je l'avoue, à appeler l'attention sur ce point particulier, car il doit paraître rationnel que les exemples offerts aux élèves pour l'enseignement d'un art soient tirés des maîtres de cet art ; il n'en est rien cependant, et c'est là de ma part une innovation considérable, en matière d'enseignement musical, et

(1) Je n'ai pas fait de distinction entre la *fugue vocale* et la *fugue instrumentale,* me basant sur ce que les règles imposées sont les mêmes pour l'une et pour l'autre, et que les différences qui les séparent, proviennent uniquement de la nature même des voix et des instruments.

qui va droit à l'encontre des habitudes reçues, de la *tradition* et du *style d'École*.

Or, si l'on peut admettre comme utile à l'étude des *procédés généraux* une *forme scolaire* de la fugue, on ne saurait trop s'élever — tant au point de vue de l'Art que dans l'intérêt même des élèves — contre l'habitude prise, dans les diverses écoles, de considérer cette forme comme le but même de l'étude de la fugue, et contre la prétention de créer, à l'aide d'un ensemble de formules et de procédés, un style spécial à chaque école, *un Style de la Maison,* comme on l'a dit de façon plaisante.

C'est d'ailleurs le seul point sur lequel les théoriciens soient tous d'accord : proscrire l'étude des grands maîtres de la fugue... Dès lors, il ne leur reste plus qu'à se donner en exemple — eux et leurs pareils — ne songeant pas que quelques libertés d'écriture ou de forme sont insuffisantes pour ruiner à leur profit l'autorité des Bach, des Haendel, des Mozart, des Mendelssohn. De ce que les Fétis, les Bazin et leurs continuateurs n'ont pensé ni écrit comme Bach, il ne s'ensuit pas que tout le monde doive penser ou écrire comme eux : et l'on a bien le droit, jugeant chacun sur son œuvre, de leur refuser une autorité qu'ils se sont attribuée eux-mêmes, pour, au profit de tous, la reporter sur d'autres.

A-t-on jamais songé à proscrire Pascal, Bossuet, Corneille, Molière d'un traité de rhétorique, sous le prétexte que certains grammairiens ne sont pas d'accord avec eux ? Et ce qui se peut faire dans l'ordre littéraire, ne trouve-t-il point la même raison d'être dans l'enseignement musical ?

Sans rechercher ce que peut bien être au juste le *style d'École*, on peut signaler, comme s'y rattachant étroitement, la tendance que l'on a, dans certains milieux, à envisager l'écriture de la fugue à un point de vue trop spécialement harmonique. De ce que l'étude de l'harmonie proprement dite a été, de nos jours, poussée à un raffinement peut-être excessif, on en est venu à oublier que, dans la fugue, comme dans le contrepoint dont elle n'est que l'application la plus haute, la *suite harmonique* est la *résultante* et non la *cause déterminante* de la marche mélodique des parties. Il est donc impossible, et pour cause, de régenter la fugue au nom des règles de l'harmonie, et l'on ne peut, par exemple, proscrire dans la fugue, en tant qu'accords, les *deuxièmes renversements* de septième majeure ou mineure, *parce que deuxièmes renversements,* mais il faut se placer au point de vue pur du contrepoint, et dire que « *l'on ne peut faire entendre à la fois une quarte* (*dissonance*) *avec la*

tierce qui en est la résolution » : c'est que, dans la fugue, il n'existe pas d'accords, au sens que l'on attribue à ce mot dans les traités d'harmonie, mais des agrégations de notes formant harmonie et résultant de la marche mélodique des parties.

Il est nécessaire de bien montrer aux élèves que l'écriture de la fugue est avant tout une écriture *horizontale* (1), si l'on peut dire ; l'indépendance mélodique des parties n'est limitée que par la nécessité de produire, au moins sur le premier temps de chaque mesure, une harmonie *naturelle* due à leur rencontre ; par suite de cette liberté, les notes de passage simultanées sont d'un usage fréquent et l'analyse harmonique, telle qu'on la peut appliquer à des enchaînements d'accords bien déterminés, n'a pas ici de raison d'être ni même de possibilité.

Néanmoins — quoique, au point de vue strict du contrepoint, cela me paraisse plutôt nuisible qu'utile — j'ai signalé, chaque fois que cela s'est produit dans les exemples cités, les passages considérés à l'École comme des licences, sans toutefois pouvoir en donner de raison autre que celle qu'on en donne au Conservatoire, à savoir que « *cela ne se fait pas !* » Ces remarques d'ailleurs n'auront d'utilité que pour les élèves qui travaillent en vue des concours ; les autres n'ont pas à en tenir compte, bien au contraire.

Il est quelques principes, dans l'étude de la fugue d'École, que je n'ai pu étayer d'exemples empruntés aux maîtres (2) ; là seulement, je me suis cru autorisé à les créer moi-même ; je ne l'ai fait que par impossibilité d'agir autrement ; quand on a tant et de si beaux modèles à proposer, le *me, me adsum qui feci* ne me paraît point de mise (3).

Tous les éléments de ce traité ont été réunis pendant une longue période d'enseignement : ils sont le résultat d'un contact journalier avec les élèves, alors que je suppléais mon maître Ernest Guiraud ou que M. Massenet me faisait l'honneur de me confier, dans sa classe, la direction des études de contrepoint et de fugue : j'ai toujours noté, avec le plus grand

(1) L'écriture de la fugue est une écriture non pas *polyphonique* — ce mot n'a aucun sens — mais, plus exactement, *polymélodique*, l'art du contrepoint consistant essentiellement à faire entendre simultanément, non plusieurs sons quelconques (c'est le rôle de l'harmonie) mais plusieurs parties mélodiques de caractère et de rythmes semblables ou différents.

(2) Parce que les maîtres ne les ont jamais appliqués.

(3) J'ai cru bon cependant de citer quelques exemples empruntés aux fugues de mes meilleurs élèves : et, dans cet ordre d'idées, il m'a semblé que, la fugue d'école étant exclusivement un travail d'élève, je devais proposer aux débutants, comme modèles d'ensemble, des fugues entières faites, par leurs aînés pendant le cours de leurs études, persuadé qu'ainsi ils se rendront mieux compte de la somme d'habileté que l'on peut acquérir *à l'École*, s'efforceront d'y atteindre à leur tour, et s'il est possible, de faire mieux encore, en évitant justement les quelques défauts qu'ils relèveront dans ces modèles.

soin, les questions qui m'étaient posées, les difficultés qu'elles soulevaient, et, ainsi, je me suis rendu compte des lacunes de tous les traités en usage.

Pour coordonner ces divers documents, j'ai procédé aussi méthodiquement que possible, tâchant d'éviter toute affirmation *a priori*, « divisant chacune des difficultés en autant de parcelles qu'il faut et qu'il est requis pour les mieux résoudre ».

Analysant donc les différentes fugues des maîtres, et les comparant entre elles, j'en ai dégagé les caractères et les procédés communs, laissant de côté, comme exception, tout ce qui, spécial à l'un, ne se retrouvait point chez les autres.

C'est ainsi encore que, « supposant même de l'ordre entre les sujets qui ne procèdent pas naturellement les uns des autres », j'ai pu me convaincre que toutes les anomalies et les difficultés que présente l'étude de la *Réponse* sont aplanies et disparaissent si l'on admet ce principe que THÉORIQUEMENT *le 5e degré du ton principal du sujet doit être toujours considéré, non comme la dominante de ce ton, mais comme le 1er degré du* TON DE LA DOMINANTE. Les conséquences *harmoniques et tonales* de ce *postulatum* sont telles que les réponses aux sujets les plus divers trouvent leur explication la plus conforme à la *stricte tradition*.

Le point de vue général auquel je me suis toujours placé, m'a permis de donner un grand développement à certaines parties de ce traité, et de ramener à la règle commune bien des cas considérés jusqu'ici comme exceptionnels et formant autant de catégories à part, ce qui ne laissait pas de dérouter les élèves.

Une grande cause d'embarras pour eux est le travail du *Divertissement ;* j'ai pu m'assurer, par une pratique déjà ancienne, qu'en suivant la méthode que j'indique, ces difficultés sont aisément surmontées (1).

Si quelques démonstrations sont un peu longues, cela tient surtout à l'aridité du sujet et à la difficulté où l'on est d'expliquer clairement, sans répétition des mêmes termes, des choses aussi abstraites : de toute façon je me suis efforcé d'être aussi bref que possible.

Je voudrais que, de ce traité, ressortît bien l'impression que la fugue n'est pas, selon quelques-uns, l'art de faire des combinaisons plus ou moins musicales ; suivant d'autres, le prétexte à ressasser quelques formules chères à ceux qui ne les ont même pas inventées et qui y

(1) Il va sans dire que les différents procédés que j'analyse au cours de ce traité n'ont rien d'absolu ; ce sont de simples indications destinées à guider les élèves à leur début dans l'étude de la fugue, et à leur donner une *première méthode* de travail.

tiennent cependant d'autant plus qu'elles forment leur seul bagage artistique ; je voudrais qu'on fût bien persuadé que la fugue est un moyen puissant, *même à l'École*, d'exprimer *musicalement* des idées et des sentiments dans une langue aussi riche que variée ; je voudrais qu'on fût bien convaincu que, *même et* SURTOUT *à l'École*, il faut rechercher les meilleurs exemples de cette langue non dans les pédants passés et présents, mais dans les *maîtres ;* je voudrais que l'on débarrassât l'étude de la fugue des subtilités harmoniques avec lesquelles on l'entrave chaque jour davantage, en oubliant de plus en plus que l'écriture *harmonique* est de pure convention et que son emploi est forcément limité par un nombre de combinaisons restreintes et toujours les mêmes, tandis que l'écriture de la fugue et du contrepoint est la seule compatible avec l'*invention harmonique* ou *mélodique* et les progrès de l'Art ; je voudrais enfin que l'on apportât, dans l'empirisme assez grossier de l'enseignement de la fugue, un peu de méthode, c'est-à-dire d'ordre et de logique.

Que ces choses soient nécessaires et possibles, voilà ce que j'ai voulu démontrer en écrivant ce livre. Je demande que, pour juger mon travail, on veuille bien le considérer dans son ensemble et non pas seulement dans ses détails. Je me suis efforcé de faire œuvre utile à l'Art musical ; j'espère que l'événement me prouvera que j'y ai réussi ; de toutes façons, on voudra bien me rendre aussi cette justice que « *je n'ai pas pris mes principes dans mes préjugés, mais dans la nature des choses.* »

André GEDALGE.

TRAITÉ DE LA FUGUE

PREMIÈRE PARTIE :

DE LA FUGUE D'ÉCOLE

TITRE PREMIER :

Définitions Générales

1. — La Fugue est une composition musicale établie sur un thème, d'après les règles de l'imitation périodique régulière.

2. — Le nom de fugue (*fuga*, *fuite*) vient du caractère exclusivement imitatif de ce genre de composition, dans lequel il semble que le thème *fuit* sans cesse de voix en voix, chaque partie le reprenant lorsque la précédente a achevé de le faire entendre.

3. — Pour faire une fugue, il ne suffit pas cependant d'*imiter* un thème dans toutes les parties d'un chœur ou d'un orchestre ; il faut observer certaines règles de *modulation*, d'*écriture*, user de tous les *artifices du contrepoint simple et renversable*, pour accompagner le thème principal et le présenter sous divers aspects (*imitations* par *mouvements* DIRECT, CONTRAIRE, RÉTROGRADE ; AUGMENTATION, DIMINUTION, CANONS, etc.).

4. — Le thème d'une fugue se nomme sujet.

5. — L'imitation du sujet se nomme réponse.

6. — On peut écrire une fugue :

pour les voix seules : on la dit alors *fugue vocale* ;

pour divers instruments, seuls ou concertants (piano, orgue,

violon, quatuor, orchestre) : on la nomme dans ce cas *fugue instrumentale* ;

ou encore pour les voix unies aux instruments : c'est *la fugue vocale et instrumentale* ou *fugue accompagnée*.

7. — Le *caractère* d'une fugue *peut varier* suivant la *nature* du sujet choisi ou *les moyens d'expression* — voix ou instruments — mis en œuvre par le compositeur : mais, quel que soit ce caractère, *le style de la fugue, dû à l'emploi exclusif de l'imitation*, ne varie point.

8. — Les parties essentielles d'une fugue d'école sont :

1° le sujet ;

2° la réponse ;

3° un ou plusieurs contre-sujets ;

4° l'exposition ;

5° la contre-exposition ; [1]

6° les développements ou divertissements servant de transition aux différentes tonalités dans lesquelles on fait entendre le sujet et la réponse ;

7° le stretto ;

8° la pédale.

Chacun de ces points sera étudié successivement.

[1] La *contre-exposition* est d'un emploi facultatif; on ne la fait entendre que dans certains cas qui seront spécifiés et étudiés plus loin.

TITRE II :

Du Sujet

9. — Tout *thème* musical, toute *phrase mélodique* n'est pas indifféremment propre à devenir le *sujet* d'une fugue [1].

10. — Un *sujet* de fugue est, de toute nécessité, limité par des conditions très spéciales et assez étroites

de *rythme* ;
de *mélodie* ;
de *longueur* ;
de *mode* ;
de *tonalité*.

RYTHME DU SUJET.

11. — Un *sujet* ne doit pas renfermer un grand nombre de rythmes trop différents ou disparates — deux ou trois suffisent : ils seront de même famille, et l'*on évitera avec soin, dans la fugue d'école* — la seule dont il soit question ici — *les sujets renfermant une alternance de rythmes binaires et ternaires.*

MÉLODIE DU SUJET.

12. — La *mélodie d'un sujet de fugue vocale ne doit pas dépasser l'étendue d'une* SEPTIÈME *mineure* entre la note la plus grave et la note la plus élevée : *il est même préférable qu'elle se maintienne dans l'intervalle d'une* SIXTE afin que la *réponse* se trouve bien écrite dans le diapason des voix.

Pour la fugue instrumentale, on n'est limité que par la tessiture des instruments employés.

13. — La *mélodie* d'un *sujet* doit se prêter à toutes les combinaisons des diverses imitations, et *au moins à* UN *canon serré* entre le sujet et la réponse, *canon à deux parties déterminant une harmonie complète et renversable, c'est-à-dire le sujet fournissant une* BONNE BASSE *à la réponse et réciproquement.*

14. — La *mélodie* d'un sujet sera toujours susceptible de recevoir une harmonie naturelle à 4 parties, ou, étant entendue à la basse, de *déterminer cette harmonie.*

---

[1] Le sujet d'une fugue doit former une *phrase mélodique* d'un *sens musical complet* et *nettement défini*, sans être interrompu, comme la plupart des phrases mélodiques, par un ou plusieurs repos sur la dominante.

NGUEUR SUJET.

15. — Pour la *longueur* du sujet, il est difficile de donner une moyenne : on verra par la suite qu'un petit nombre de notes, un ou deux rythmes, sont amplement suffisants pour écrire une fugue très variée dans son unité, si l'on a bien su combiner et utiliser toutes les ressources du contrepoint.

16. — Un sujet de fugue *trop long* présente les inconvénients suivants :

A) les entrées étant trop espacées, le *caractère imitatif* de la fugue s'affaiblit considérablement, s'il ne disparaît tout à fait ;

B) les mêmes notes ou les mêmes figures se répètent : d'où *redondance* et *monotonie* ;

C) s'il ne se répète pas, le sujet renferme une trop grande variété de formes mélodiques et rythmiques, ce qui nuit à l'unité de la fugue.

17. — Avec un *sujet trop court, les entrées sont trop précipitées, les modulations trop rapprochées :* il y a *affaiblissement ou perte du sentiment tonal.*

DALITÉ SUJET.

18. — Un sujet de fugue doit appartenir *entièrement* et *exclusivement* à l'un des deux *modes*, *majeur* ou *mineur*.

On doit donc absolument rejeter tout sujet présentant une alternance des deux modes.

NALITÉ SUJET.

19. — *Un sujet de fugue doit être tonal*, c'est-à-dire :

1° ou bien être compris en entier dans la tonalité d'une seule gamme (celle du 1er degré de cette gamme) ;

2° ou bien, *s'il module*, être compris entre les deux tons du rapport le plus immédiat (tons des 1er et 5e degrés de la gamme).

En d'autres termes et d'une *façon absolue :*

Un sujet ne peut moduler que du ton de son 1er degré au ton de la dominante et réciproquement du ton de la dominante au ton du 1er degré.

En conséquence, toute altération autre que celles qui déterminent la modulation du ton du 1er au ton du 5e degré et *vice versa*, devra être *théoriquement* considérée comme *chromatique*, c'est-à-dire n'affectant en rien la tonalité générale du sujet.

Ce principe est d'une grande importance dans les rapports de tonalité que le sujet présente avec la réponse ; mais il n'a de valeur qu'au point de vue de ces rapports, car, en dehors d'eux, le sujet peut être considéré comme modulant à d'autres degrés qu'au 5e, si les accidents qu'il présente entraînent ces modulations, — toutes passagères d'ailleurs, — puisque le sujet doit, dans sa majeure partie, appartenir au ton principal.

20. — Un sujet peut indifféremment commencer dans le ton principal pour se porter au ton de la dominante ; ou dans le ton de la dominante pour revenir au ton principal ; ou encore commencer et finir dans le ton de la

dominante; mais dans tous les cas, *il doit appartenir dans* SA MAJEURE PARTIE *au ton principal*, dont il lui faut faire entendre les cordes tonales.

DE LA TÊTE DU SUJET.

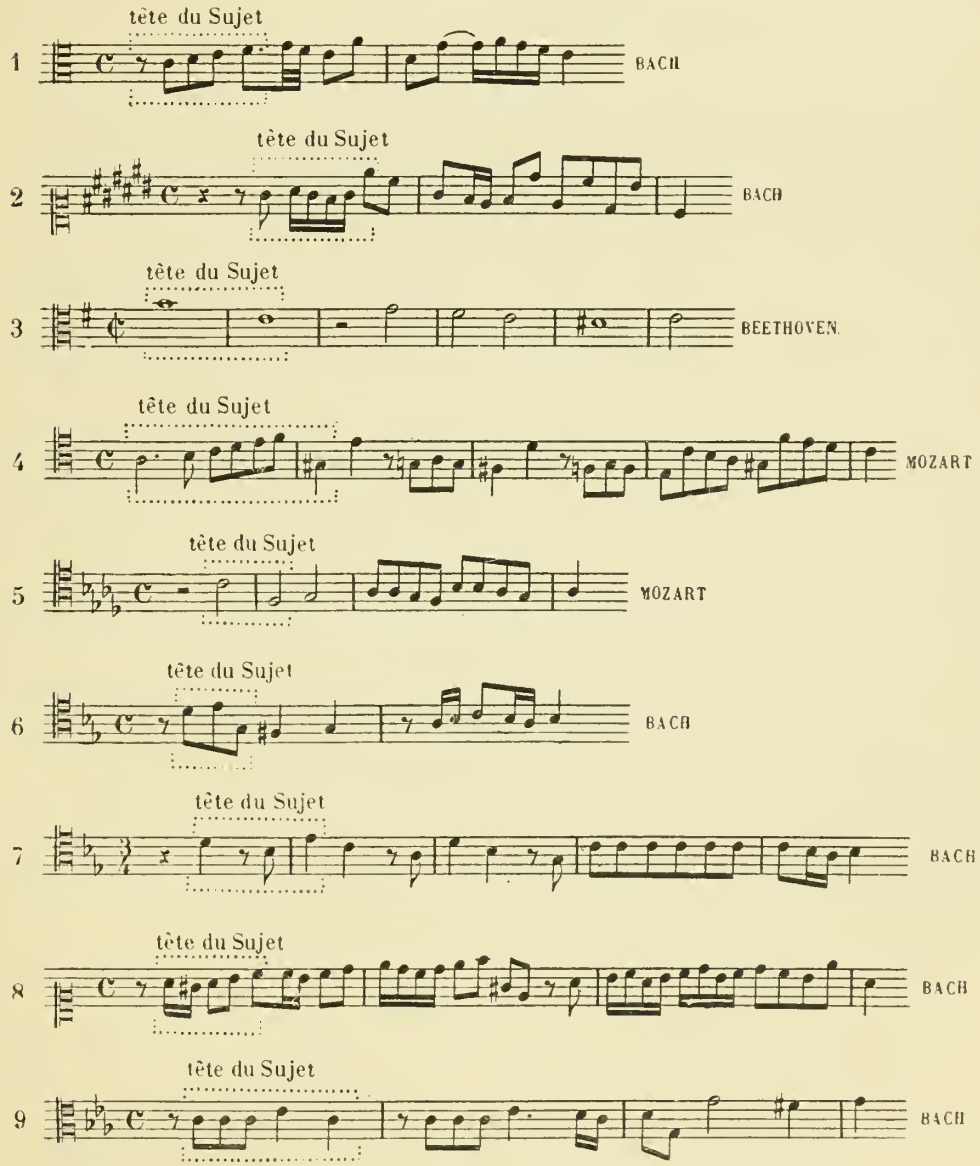
21.— La *figure rythmique* ou *mélodique* par laquelle débute un sujet prend le nom de TÊTE DU SUJET.

Elle doit présenter un *caractère* assez nettement *tranché* au point de vue du *rythme*, de la *mélodie* ou de l'*expression*.

Cette figure peut être entendue successivement et SANS INTERRUPTION deux ou plusieurs fois : cette répétition donne à certains sujets un caractère particulièrement énergique ou expressif. (*Voir ci-après Ex.* : 7, 8, 9.)

Mais il *faut absolument éviter de reproduire, dans le milieu ou à la fin du sujet, la forme rythmique et mélodique* affectée à la tête du sujet.

Exemples :



TITRE III :

De la Réponse

22. — Après que le *sujet* a été entendu entièrement dans une des parties, une autre partie en fait une *imitation*.

Cette imitation se nomme Réponse.

TONALITÉ DE LA RÉPONSE.

23. — L'*intervalle auquel se fait cette imitation ne peut être choisi arbitrairement*, car, par définition, il faut que la *réponse* soit suivie immédiatement d'une nouvelle entrée du sujet dans le ton principal.

24. — Il est donc nécessaire que la *réponse obéisse aux mêmes règles de modulation que le sujet;* c'est-à-dire que, *si elle module*, elle ne le fasse que *dans les limites des deux tons du rapport le plus immédiat* (1er et 5e degrés du ton du sujet).

MODULATION DE LA RÉPONSE.

25. — Mais, si *l'ordre des modulations* était le même dans la *réponse* que dans le *sujet*, cette imitation se ferait à l'unisson ou à l'octave, ce qui serait une cause de monotonie.

26. — On a donc admis de RENVERSER, *pour la réponse*, *l'ordre des modulations établi pour le sujet*, et l'on convient que :

1° *Tant que le sujet se maintient dans le ton du 1er degré ou ton principal, la réponse l'imite dans le ton de la dominante*, c'est-à-dire *à la quinte supérieure* ou, par renversement, *à la quarte inférieure;*

et inversement :

2° *Chaque fois que le sujet module au ton du 5e degré, la réponse l'imite dans le ton principal* (1er degré) DU SUJET, c'est-à-dire à la *quarte supérieure*, ou par renversement, à la *quinte inférieure.*

27. — On voit donc que :

Lorsque le sujet, ne modulant pas, a pour tonique le 1er degré du ton principal, la tonique de la réponse est le 5e degré du ton principal du sujet ;

Et réciproquement :

Lorsque le sujet, modulant, prend pour tonique le 5e degré du ton principal, la réponse, modulant parallèlement, prend pour tonique le 1er degré du ton principal du sujet.

De là, les deux règles suivantes, applicables à tous les sujets de fugue sans exception :

RÈGLES DE LA RÉPONSE.

28. — 1re règle. — Toute note, naturelle ou altérée, appartenant dans le sujet à la gamme du ton du 1er degré (ton principal du sujet), doit être, dans la réponse, reproduite par la note, naturelle ou altérée, placée sur le degré correspondant de la gamme du ton du 5e degré du sujet, ce cinquième degré étant pris comme tonique de la réponse.

Dans ce cas, la réponse imite le sujet *degré par degré, altération par altération*, à la *quinte supérieure* ou à la *quarte inférieure.*

29. — 2e règle. — Toute note, naturelle ou altérée, appartenant, dans le sujet, à la gamme du ton du 5e degré (ce cinquième degré devenant, par modulation, tonique du sujet) doit être, dans la réponse, reproduite par la note, naturelle ou altérée, placée sur le degré correspondant de la gamme du ton du 1er degré du sujet, (ce premier degré devenant la tonique de la réponse tant que le sujet garde le cinquième degré comme tonique.)

Dans ce cas, la réponse imite le sujet, *degré par degré*, *altération* par *altération*, à la *quarte supérieure* ou à la *quinte inférieure.*

HARMONIES FONDAMENTALES DE LA RÉPONSE.

30. — Ces deux règles ont pour conséquence immédiate le principe suivant :

Les harmonies fondamentales déterminées, dans le ton de la dominante, par un fragment donné de la mélodie de la réponse, doivent être les homologues des harmonies fondamentales que le fragment correspondant de la mélodie du sujet a déterminées dans le ton principal et *vice versa* (1).

31. — Ces conventions, il est aisé de s'en rendre compte, ont pour but de *maintenir la fugue dans la tonalité générale de la gamme du 1er degré du sujet.*

Si la réponse, en effet, était toujours l'imitation contrainte du sujet à la quinte supérieure, voici ce qui se produirait : lorsque le sujet module à la dominante, la réponse modulerait à la *dominante de la dominante*, c'est-à-dire *au 2e degré du ton principal*, ce qui est inadmissible, vu l'éloignement des tons des 1er et 2e degrés d'une gamme et l'impossibilité, dans ces conditions, de faire, sitôt la réponse entendue, rentrer le sujet dans le ton principal.

FUGUE RÉELLE.

32. — Lorsqu'un sujet ne module pas, la fugue est dite fugue *réelle* : la réponse s'appelle *réponse réelle.*

(1) Voyez § 39, 70 et suivants.

FUGUE DU TON.

Lorsque le sujet module à la dominante, la fugue se nomme *fugue du ton* et la réponse est dite *réponse tonale*.

MODULATION PAR ALTÉRATIONS CARACTÉRISTIQUES.

33. — On sait d'une façon générale que l'on peut moduler d'un ton quelconque au ton de sa dominante :

1° *Dans le mode majeur*, par l'*altération ascendante* (♯ (ou ♮ annulant un ♭) placée devant le 4e degré du *ton principal*, devenant alors 7e degré du ton de la dominante.

2° *Dans le mode mineur.*

a. Par l'*altération ascendante* (♯) (ou ♮ annulant un ♭) placée devant les 4e et 6e degrés du *ton principal*, qui deviennent respectivement 7e et 2e degrés du ton de la dominante.

b. Par l'*altération descendante* (♭) (ou ♮ annulant un ♯) du 7e degré du *ton principal*, qui devient 3e degré du ton de la dominante.

On peut donc poser en principe que *tout sujet qui, suivant son mode, présente ou* SOUS-ENTEND *dans son harmonie l'une ou l'autre de ces altérations, module au ton de la dominante.*

Il faut bien prendre garde que les altérations sus-indiquées peuvent être simplement chromatiques et ne point affecter la tonalité du sujet. Une analyse attentive du sujet, au point de vue harmonique, est nécessaire pour éviter des erreurs et par suite une *réponse fausse*.

MODULATIONS SPÉCIALES A LA FUGUE.

34. — La règle précédente, commune à toute espèce de phrase musicale propre ou non à devenir un sujet de fugue, n'est pas la seule qui soit applicable à la *modulation du sujet*.

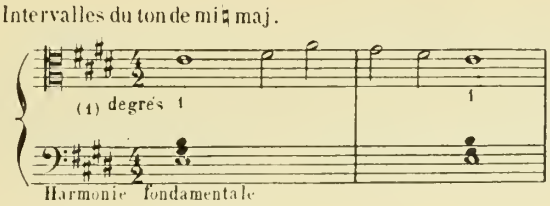
Il est d'autres *conventions*, SPÉCIALES A LA FUGUE, qui toutes ont pour but de maintenir la réponse dans des rapports plus étroits de tonalité avec le sujet, et qui concernent *exclusivement* le *début* ou TÊTE *du sujet* et sa *terminaison*.

On peut formuler ces conventions dans les quatre règles suivantes, qui permettent d'assigner exactement à chaque note de ces parties du sujet le degré qu'elle occupe, soit dans le ton principal, soit dans le ton de la dominante : ces règles sont le *corollaire* du principe énoncé ci-dessus que : *les harmonies fondamentales déterminées, dans le ton de la dominante, par un fragment donné de la mélodie de la réponse, doivent être les homologues des harmonies fondamentales que le fragment correspondant de la mélodie du sujet a déterminées dans le ton principal, et* VICE VERSA.

35. — 1re règle. — Le 1er degré de la gamme du ton principal du sujet est toujours considéré comme fondamental de l'accord parfait placé sur la tonique : *FONCTION HARMONIQUE DU 1er DEGRÉ.*

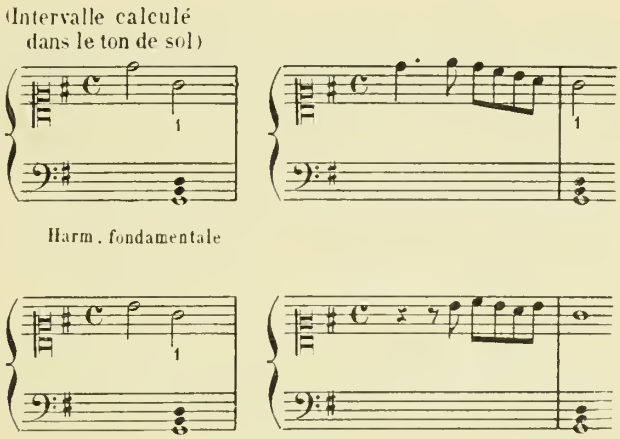
1° Lorsqu'il est entendu comme première ou dernière note du sujet.

Exemple :



2° Lorsque, après avoir débuté par la dominante ou la médiante (ou, dans des cas exceptionnels et étrangers à la fugue d'école, par tout autre degré) la tête du sujet se porte au 1er degré, soit directement, soit en faisant entendre diverses cordes du ton :

Exemple :

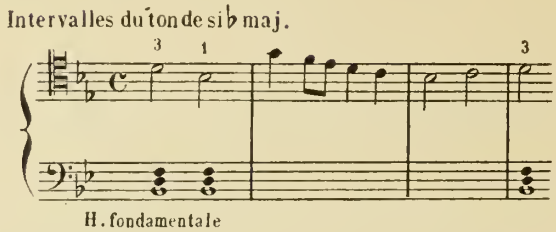


36. — 2e règle. — La médiante (3e degré de la gamme du ton principal du sujet) est toujours considérée harmoniquement et tonalement comme tierce de l'accord parfait placé sur la tonique : *FONCTION HARMONIQUE DU 3e DEGRÉ*

1° Lorsqu'elle est entendue comme première ou dernière note du sujet ;

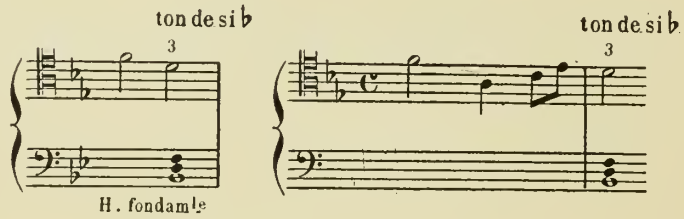
(1) Les chiffres arabes placés sous les portées indiquent les intervalles calculés par rapport au 1er degré du ton indiqué.

Exemple :



2° Lorsque, après avoir débuté par la dominante ou tout autre degré, le sujet se porte au 3e degré, soit directement, soit en faisant entendre diverses cordes du ton :

Exemple :

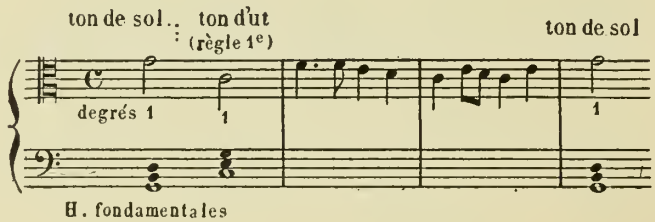


FONCTION HARMONIQUE DU 5e DEGRÉ.

37. — 3e règle. — La dominante du ton principal du sujet est toujours considérée comme 1er degré de la gamme du ton de la dominante (fondamentale de l'accord parfait placé sur le 1er degré du ton de la dominante) :

1° Lorsqu'elle est entendue comme première ou dernière note du sujet ;

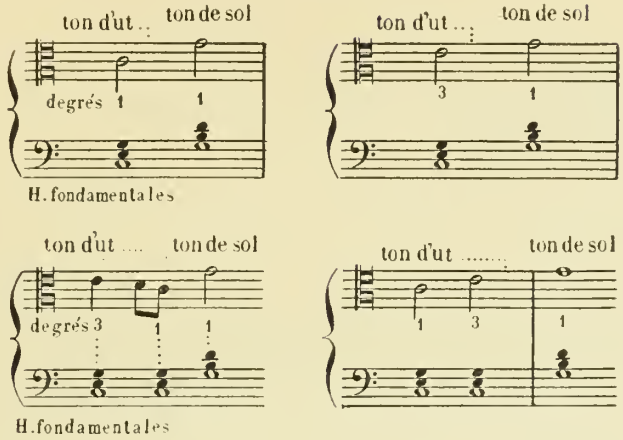
Exemple :



En conséquence : *Tout sujet* COMMENÇANT *ou* FINISSANT *par la* DOMINANTE *est considéré comme* MODULANT *à priori* AU TON DE LA DOMINANTE.

2° Lorsque, après avoir débuté par la tonique, la médiante (ou tout degré autre que le cinquième) la tête du sujet se porte au cinquième degré, soit directement, soit en faisant entendre diverses cordes du ton.

Exemple :

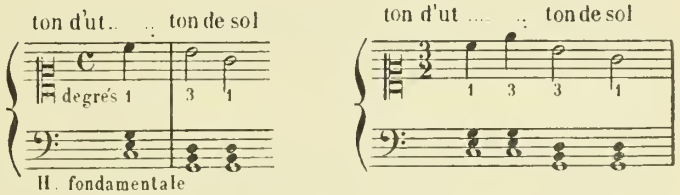


En conséquence : *Tout sujet se portant, dès le début, de la* TONIQUE *ou de la* MÉDIANTE *au* 5e DEGRÉ *est considéré comme* MODULANT AU TON DE LA DOMINANTE.

38. — 4e règle. — Le 7e degré de la gamme du ton principal du sujet (non altéré dans le mode mineur) [1] est toujours considéré comme tierce de l'accord parfait placé sur le 1er degré du ton de la dominante (c'est-à-dire comme 3e degré de ce dernier ton) : *FONCTION HARMONIQUE DU 7e DEGRÉ.*

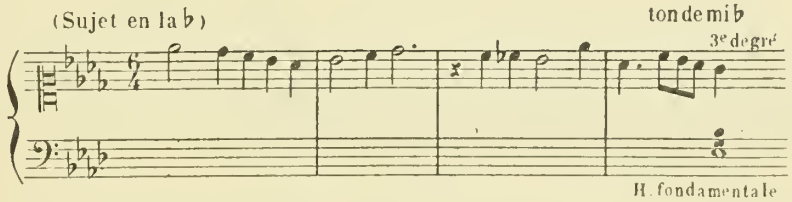
1° Lorsque la tête du sujet se porte de la tonique ou de la dominante au 5e degré en faisant entendre le 7e degré (non altéré dans le mode mineur).

Exemple :



2° Lorsque le sujet se termine par le 7e degré du ton principal (non altéré dans le mode mineur).

Exemple :



[1] On sait que dans la *gamme mineure moderne*, le 7e degré est un *intervalle altéré* chromatiquement.

En conséquence : *Tout sujet* FINISSANT *par le* 7ᵉ DEGRÉ *du ton principal est considéré comme* MODULANT *au ton de la dominante et* SE TERMINANT PAR LA TIERCE DE L'ACCORD PARFAIT PLACÉ SUR LE 1ᵉʳ DEGRÉ DU TON DE LA DOMINANTE.

(*Dans le mode mineur, le* 7ᵉ *degré* ALTÉRÉ *conserve toujours son caractère de* NOTE SENSIBLE *et ne peut terminer un sujet.*)

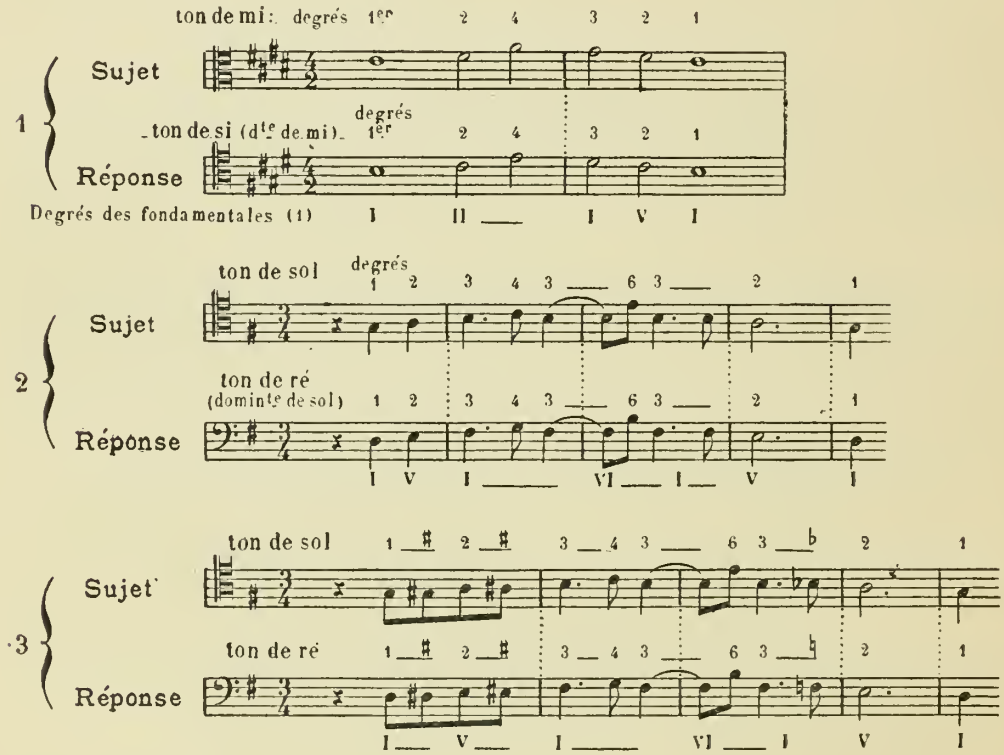
Les conséquences de ces règles, *au point de vue de la* RÉPONSE, vont être développées dans les paragraphes qui suivent :

SUJET NON MODULANT : RÉPONSE RÉELLE

39. — Un sujet ne module pas (fugue réelle), lorsqu'il commence et finit par la tonique ou la médiante, sans faire entendre le 5ᵉ degré.

Dans ce cas, la *réponse* le reproduit *degré par degré* dans le ton de la dominante, c'est-à-dire à la *quinte supérieure* ou à la *quarte inférieure*.

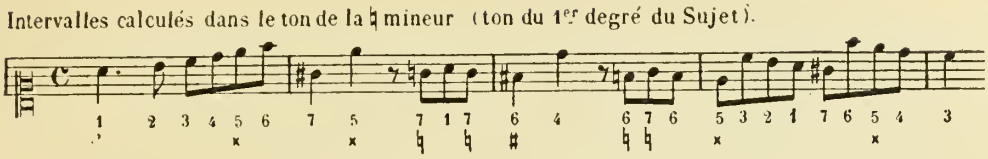
Exemple :



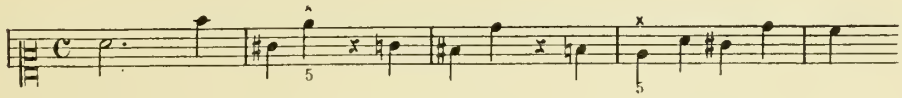
40. — Un sujet ne module pas (fugue réelle), lorsque commençant et finissant par la tonique ou la médiante, il ne se porte pas immédiatement à la dominante ou au 7ᵉ degré suivi de la dominante, mais fait entendre la dominante soit comme note de passage, soit comme broderie, soit encore dans une marche.

(1) Les chiffres romains placés sous les portées indiquent les degrés portant les fondamentales des harmonies déterminées par la mélodie du sujet et de la réponse.

Exemple :

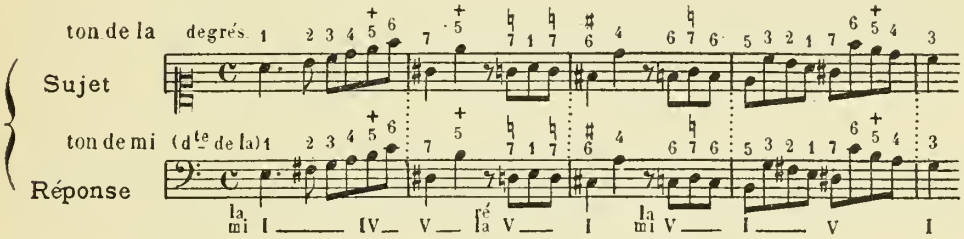


En supprimant les notes mélodiques passagères de ce sujet, on voit que son sens musical est le suivant :

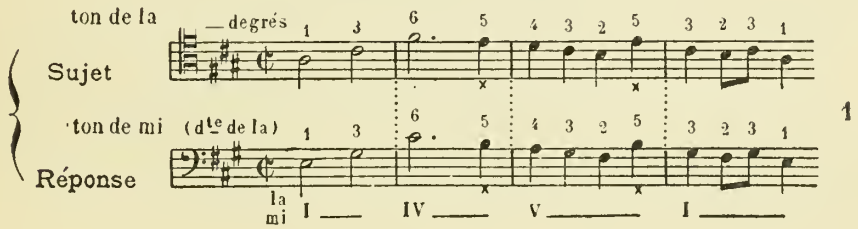


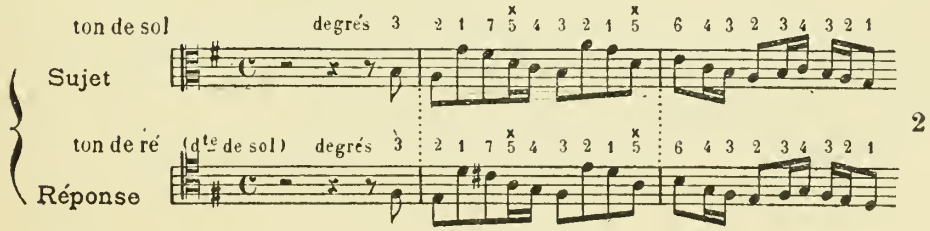
et que : dans la 1re mesure, le 5e degré n'est entendu que comme note de passage ; dans la 2e mesure et sur le 1er temps de la 4e mesure, il fait partie d'une marche ; enfin, au dernier temps de la 4e mesure, il est encore note de passage.

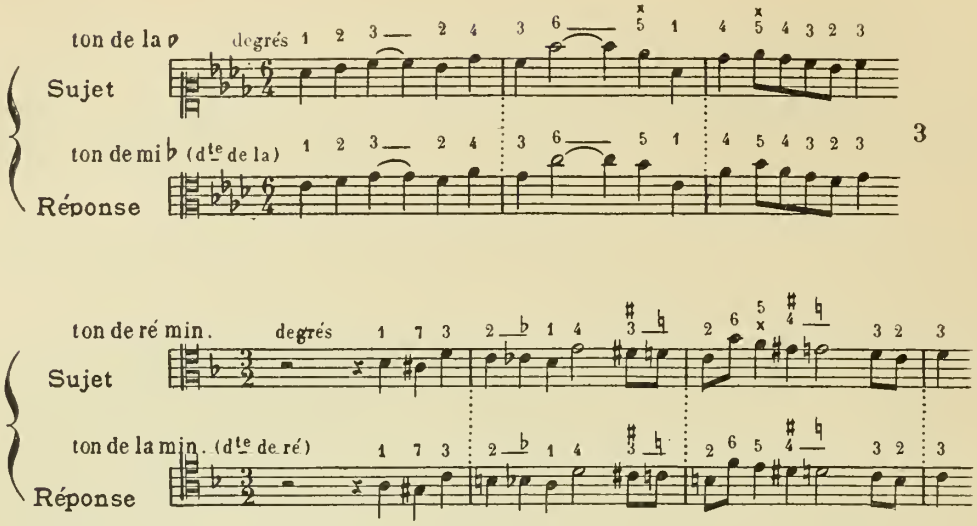
On doit donc répondre *réellement :*



41. — Il en sera de même pour les sujets suivants :







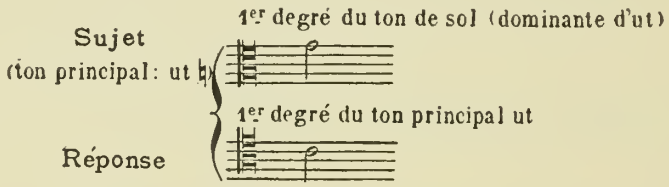
SUJET COMMENÇANT PAR LE 5e DEGRÉ. RÉPONSE TONALE.

42. — Tout sujet commençant par la dominante est considéré comme modulant au ton de la dominante.

La dominante, dans ce cas, est prise comme TONIQUE *du ton de la dominante* du sujet (§ 37).

On doit y répondre par le 1er DEGRÉ *du ton principal.*

Exemple :



RETOUR AU TON PRINCIPAL.

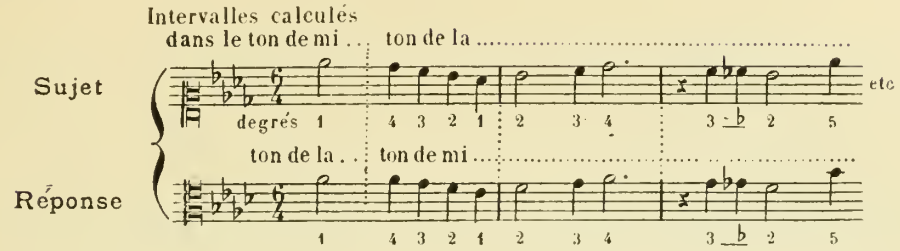
43. — Mais, pour être tonal, le sujet doit, dans sa majeure partie, appartenir à la tonalité de son 1er degré : il doit donc rentrer dans cette tonalité en en faisant entendre les cordes principales.

En conséquence :

La dominante une fois entendue comme première note du sujet, et prise comme tonique du ton du 5e degré, toutes les notes qui suivent seront comptées comme degrés du ton principal, à moins qu'elles ne soient affectées d'une altération caractéristique du ton de la dominante, ou que cette altération soit sous-entendue dans l'harmonie.

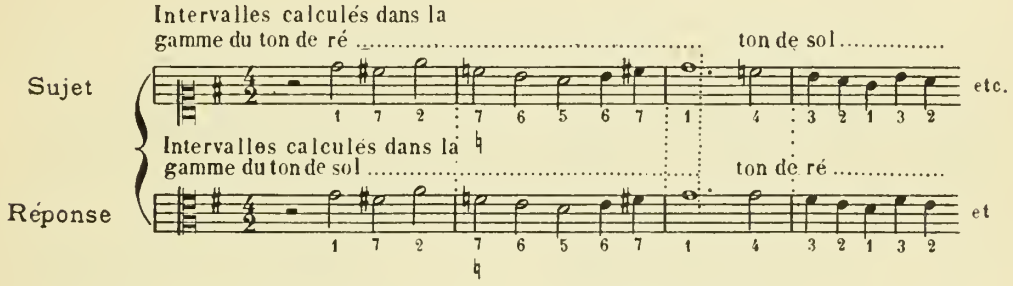
On répondra donc à ces divers degrés par les degrés correspondants du ton de la dominante.

Exemple :

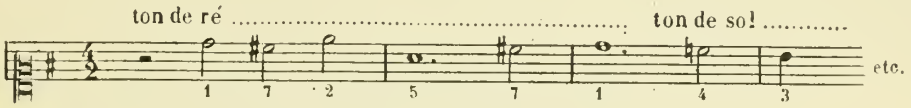


44. — Si au contraire ces degrés sont affectés d'une altération caractéristique (écrite ou sous-entendue) du ton de la dominante, on y répondra par les degrés correspondants du ton principal.

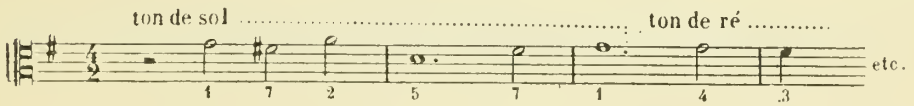
Exemple :



Il est évident que le ♯ placé devant le *do* (11re note de la deuxième mesure du sujet) est un accident chromatique et n'affecte pas la tonalité de ré ♯ majeur, dans laquelle débute le sujet; tonalité affirmée : par le ♯ placé à deux reprises devant l'*ut* ; par le sens harmonique du 1er fragment ; et surtout par son sens mélodique, que l'on peut réduire en quelque sorte ainsi :



dont la forme appelle forcément la réponse suivante :



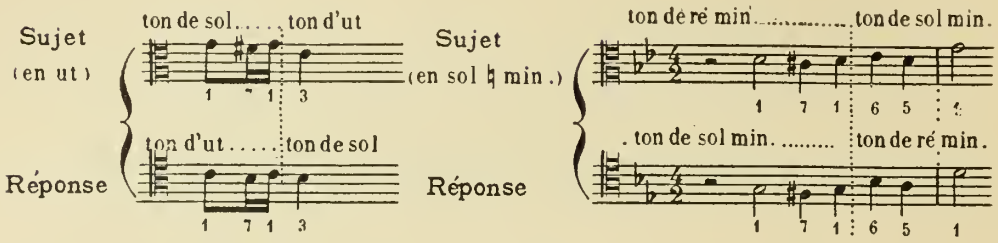
On voit, par cet exemple, avec quel soin on doit analyser un sujet, si l'on veut bien discerner les altérations *chromatiques* des altérations *tonales*.

45. — Exception. — Lorsqu'un sujet commence par le 5e degré suivi du 4e degré altéré, avec retour immédiat au 5e, ce 4e degré altéré conserve toujours son caractère de note sensible du ton de la dominante.

FONCTION HARMONIQUE DU 4e DEGRÉ ALTÉRÉ, AU DÉBUT DU SUJET.

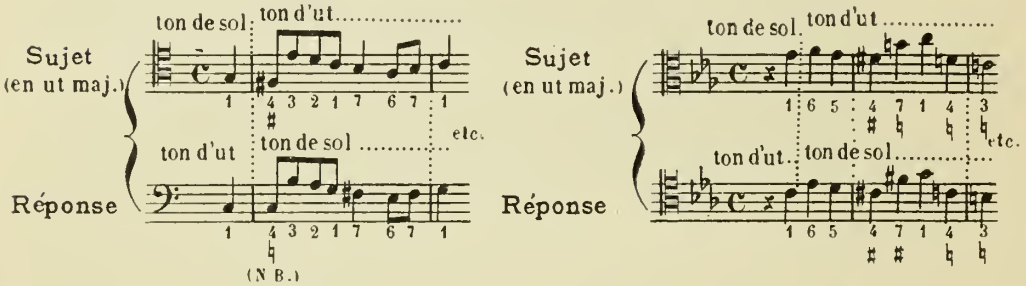
On y répond donc toujours par la note sensible précédée et suivie immédiatement du 1er degré du ton principal.

Exemple :

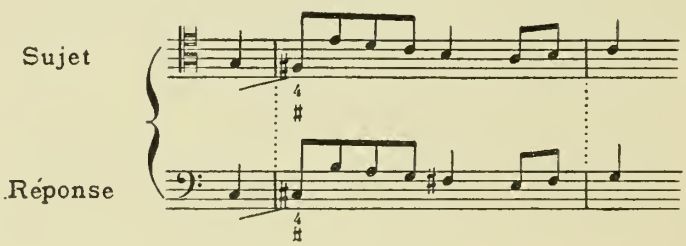


46. — En dehors de ce cas, où le 4e degré altéré forme en quelque sorte *broderie* de la dominante, ce degré garde toujours son caractère *de 4e degré altéré du ton principal.*

Exemple :



N.-B. — D'après la règle, dans la réponse, le 4e degré du ton de la dominante devrait porter la même altération que, dans le sujet, le 4e degré du ton principal.



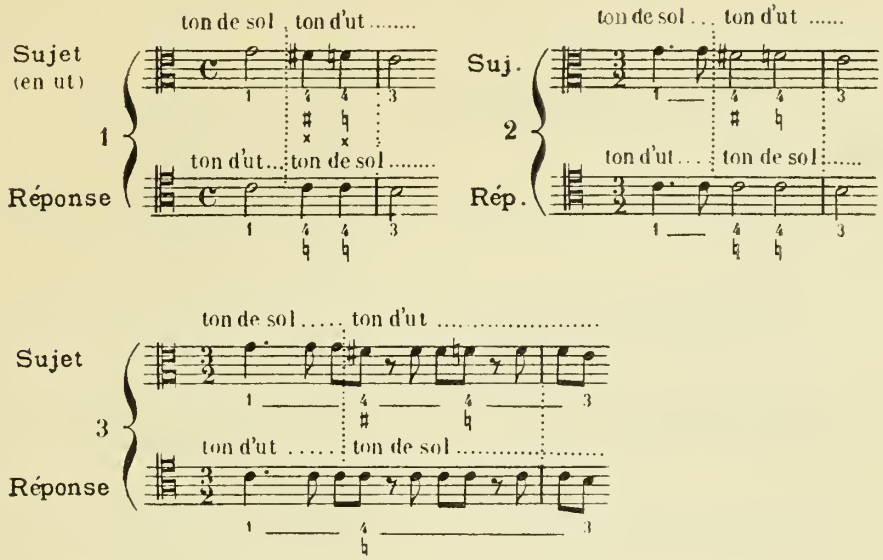
Dans ce cas, si l'on répondait à cette altération par l'altération correspondante, à un moment donné la réponse imiterait le sujet par *mouvement contraire ;* ce qui est inadmissible : il suffit que l'on soit obligé de répondre par un *mouvement oblique*

RÉPONSE AU SUJET CHROMATIQUE.

47. — Cette anomalie se reproduit chaque fois que le sujet, commençant par la dominante, se porte immédiatement vers *la médiante ou la tonique par mouvement* DESCENDANT CHROMATIQUE.

Cela se conçoit facilement : le 1er degré du ton principal occupe, dans la gamme de la dominante, le même intervalle que le 4e degré du ton de la dominante; on est par suite obligé, dans la réponse, à répéter ce 4e degré jusqu'à ce qu'il se trouve imiter réellement le 4e degré du ton principal :

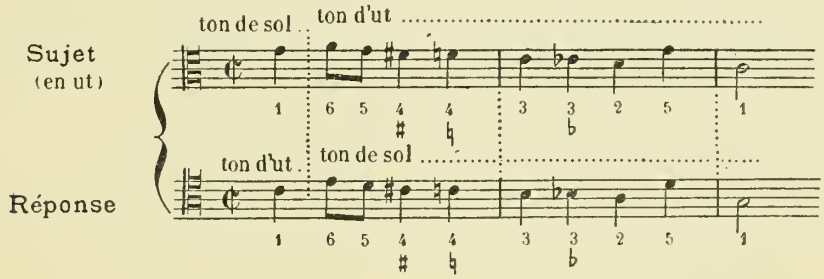
Exemple :



48. — On voit par ces exemples combien, dans ce genre de sujet, le thème se trouve dénaturé lorsque la réponse l'imite; aussi convient-on le plus souvent de faire une *réponse réelle* à tout sujet chromatique descendant *immédiatement* de la dominante vers la médiante ou le 1er degré.

Mais il n'en est pas de même lorsque le sujet, avant de faire entendre le 4e degré altéré chromatiquement, se porte sur un autre degré; dans ce cas, la réponse obéit à la règle générale (*Voir* § 92 et suivants *les observations concernant les sujets chromatiques).*

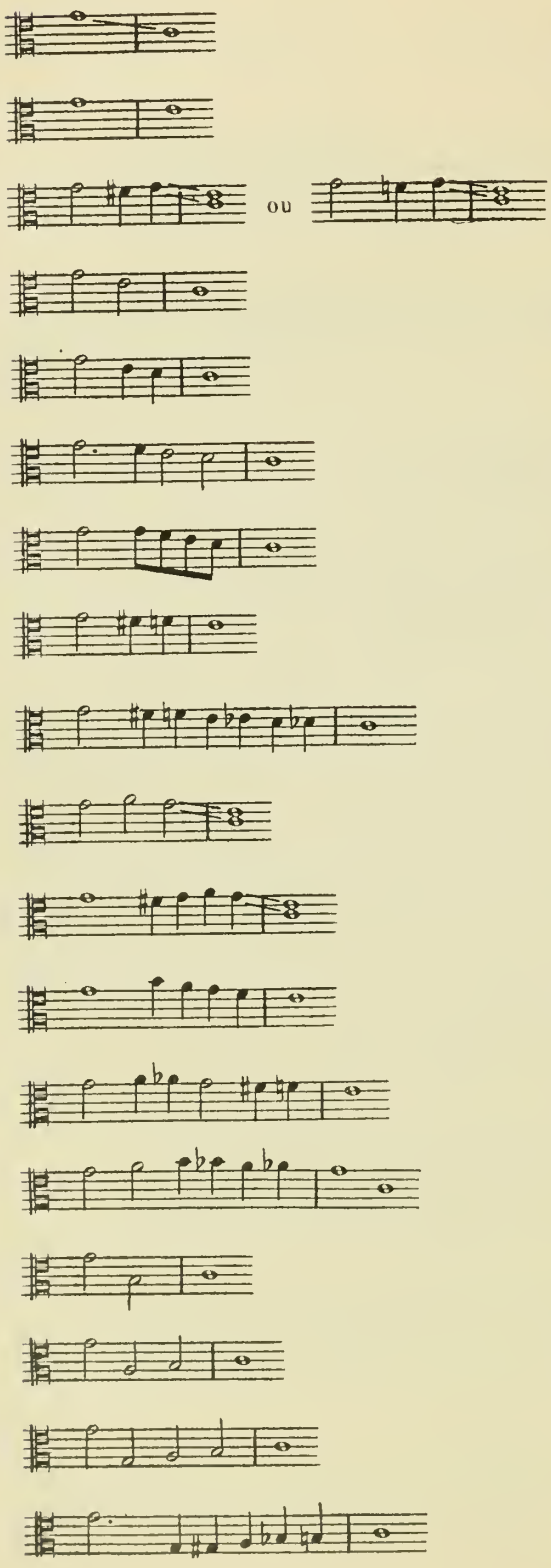
Exemple :



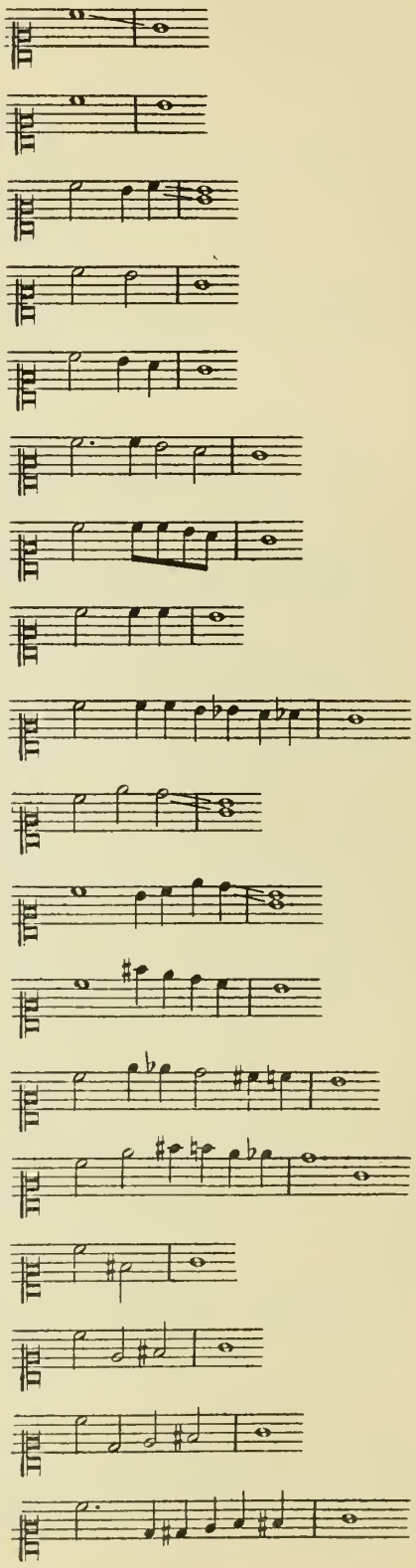
49. — Voici deux tableaux récapitulant les différents aspects que peut présenter un sujet se portant de la dominante au 1er degré, avec les réponses en regard.

1° Tête du sujet se portant de la dominante au 1er degré par mouvement descendant

Sujets

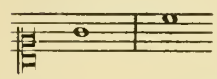


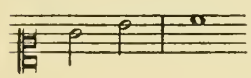
Réponses

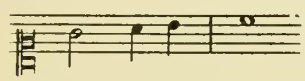


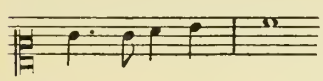
2° Tête du sujet se portant de la dominante au 1er degré par mouvement ascendant

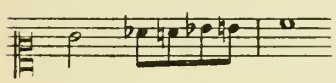
Sujets

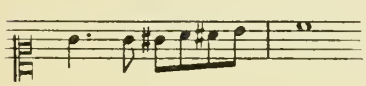


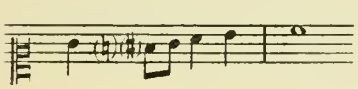


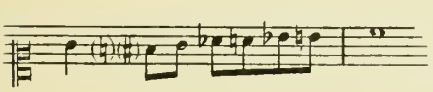


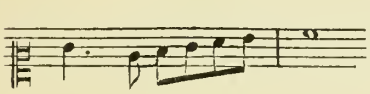


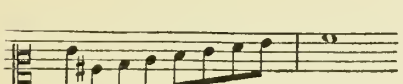


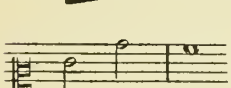


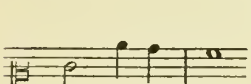


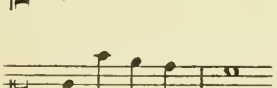


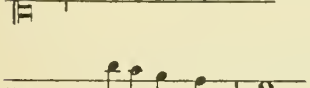


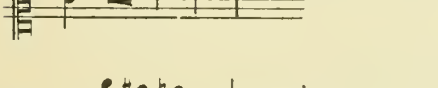




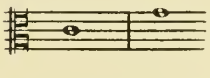


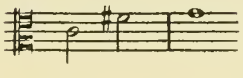


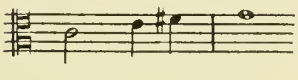


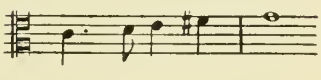


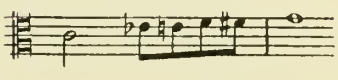
Réponses

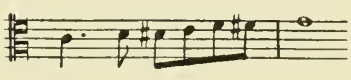


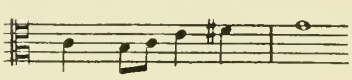


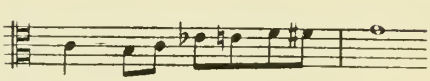


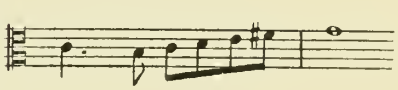


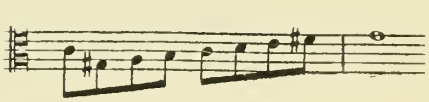


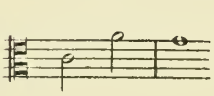


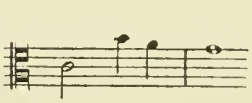


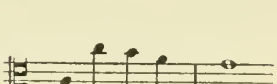


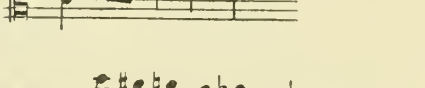




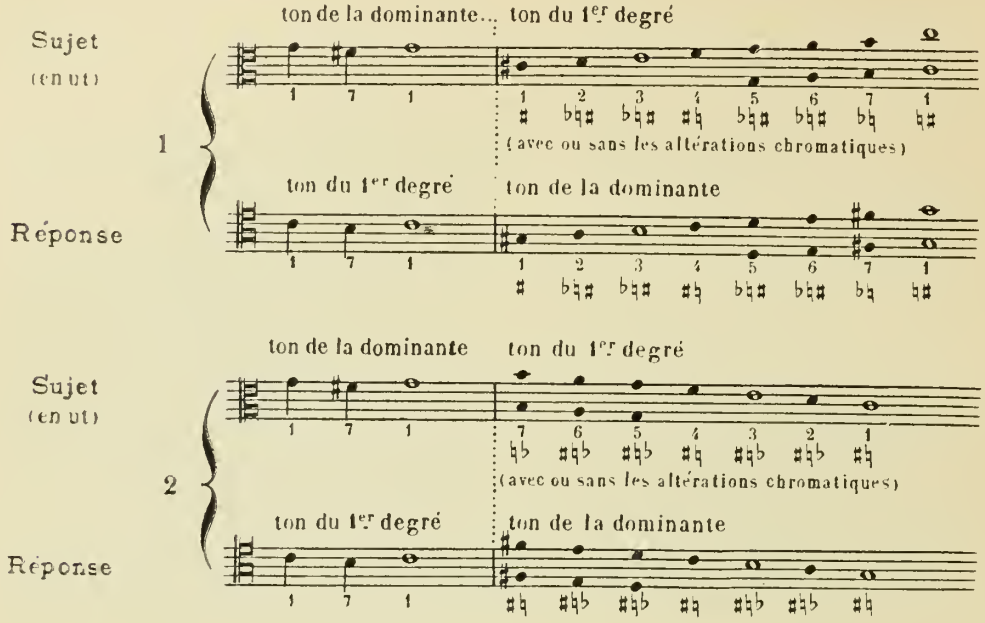




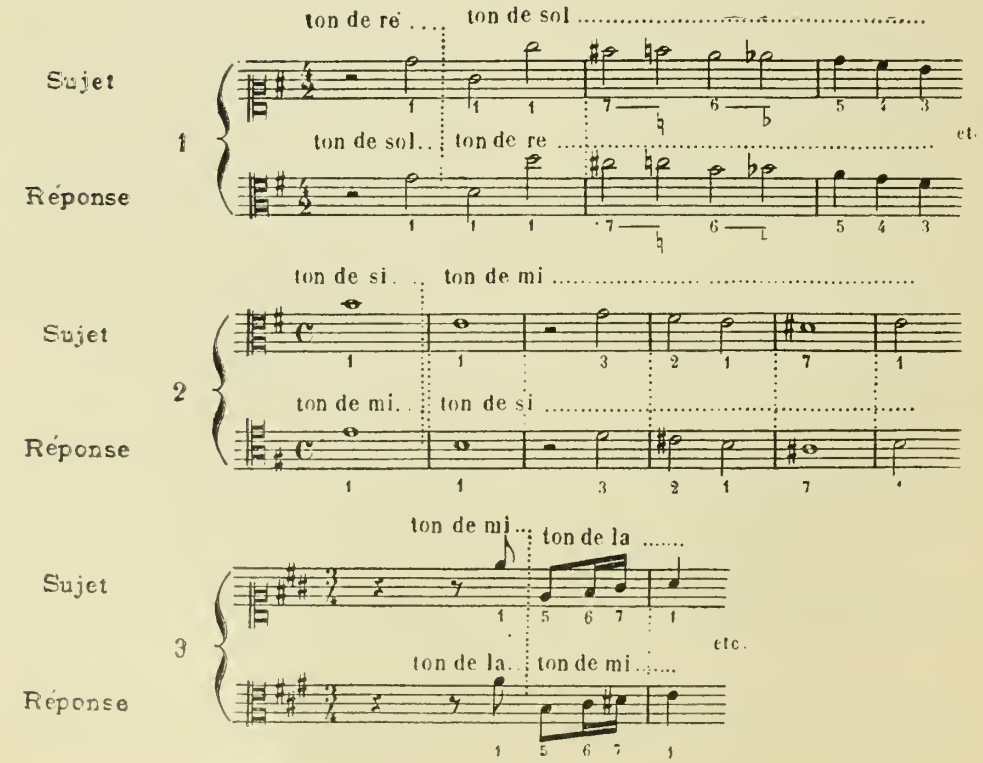


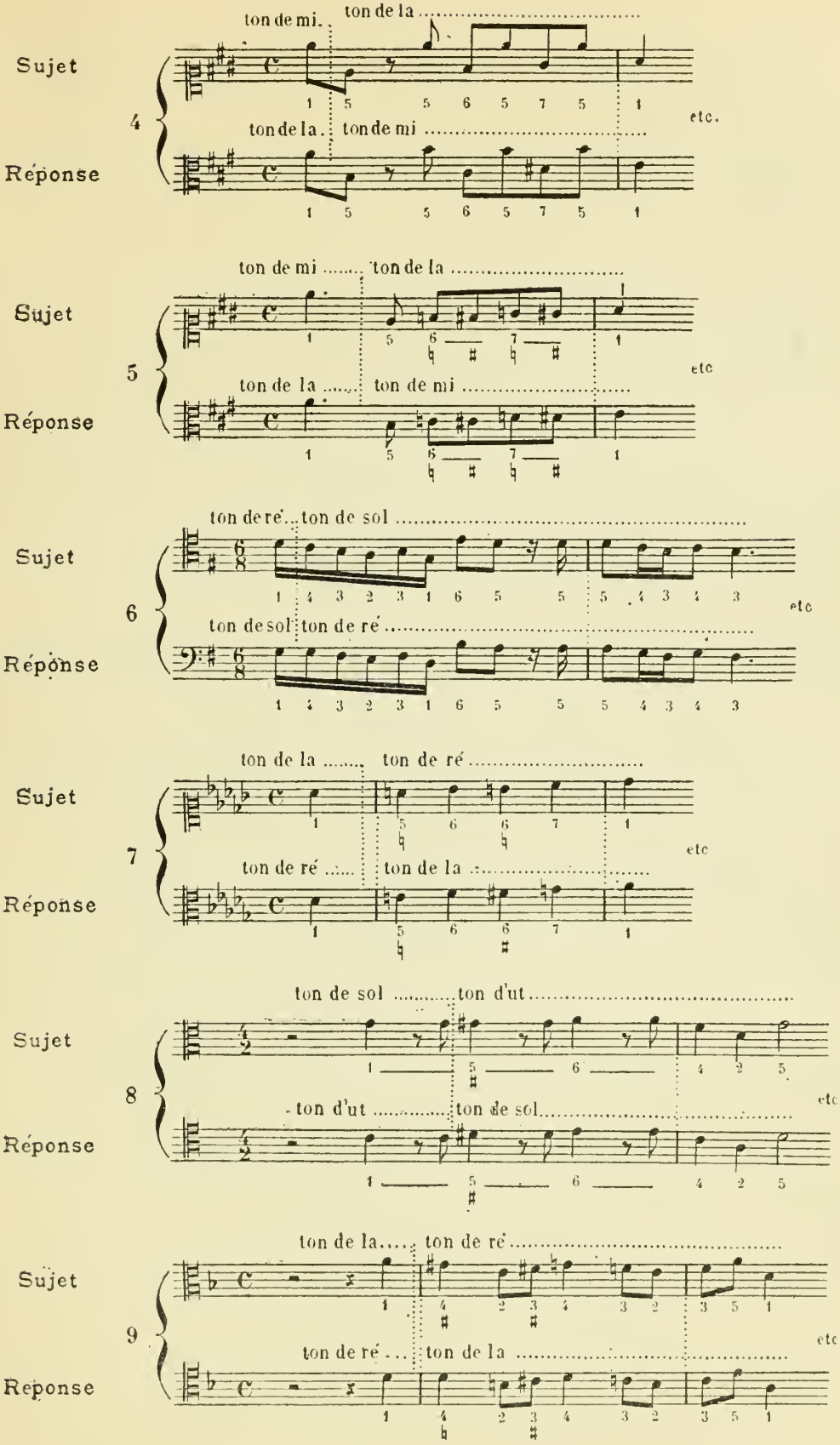


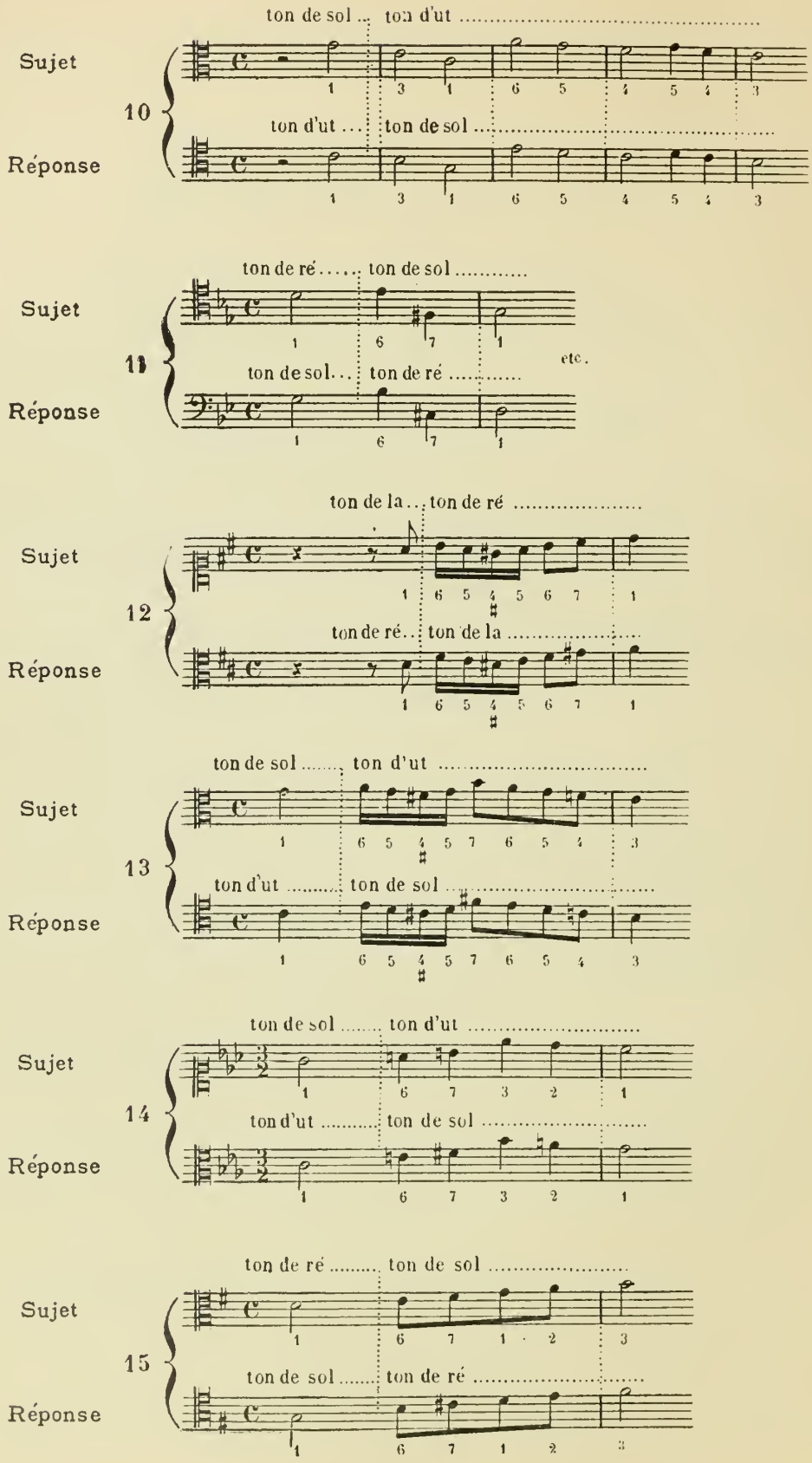
50. — On peut représenter tous les sujets de ce genre par la *figure schématique* suivante, qui indique le degré affecté à chaque intervalle diatonique ou chromatique, lorsque le sujet, commençant par la *dominante*, fait entendre diverses notes avant de se porter à la *tonique* ou à la *médiante*.



51. — Application pratique des tableaux précédents a des têtes de sujets se portant de la dominante au ton du 1er degré




Sujet
Réponse
4
ton de mi.
ton de la
ton de la.
ton de mi
etc.
5
ton de mi
ton de la
ton de la
ton de mi
etc
6
ton de ré
ton de sol
ton de sol
ton de ré
etc
7
ton de la
ton de ré
ton de ré
ton de la
etc
8
ton de sol
ton d'ut
ton d'ut
ton de sol
etc
9
ton de la
ton de ré
ton de ré
ton de la
etc
Reponse


10
Sujet
ton de sol ... ton d'ut ....
1 3 1 6 5 4 5 4 3
Réponse
ton d'ut ... ton de sol ....
1 3 1 6 5 4 5 4 3
11
Sujet
ton de ré ..... ton de sol .....
1 6 7 1
etc.
Réponse
ton de sol... ton de ré .....
1 6 7 1
12
Sujet
ton de la... ton de ré .....
1 6 5 4 5 6 7 1
Réponse
ton de ré... ton de la .....
1 6 5 4 5 6 7 1
13
Sujet
ton de sol ..... ton d'ut .....
1 6 5 4 5 7 6 5 4 3
Réponse
ton d'ut ..... ton de sol .....
1 6 5 4 5 7 6 5 4 3
14
Sujet
ton de sol ..... ton d'ut .....
1 6 7 3 2 1
Réponse
ton d'ut ..... ton de sol .....
1 6 7 3 2 1
15
Sujet
ton de ré ..... ton de sol .....
1 6 7 1 2 3
Réponse
ton de sol ..... ton de ré .....
1 6 7 1 2 3

RÔLE TONAL DU 5e DEGRÉ. THÉORIE.

52. — On vient de voir qu'un sujet, commençant par le 5e degré du ton principal, *commence en réalité par le 1er degré du ton de la dominante*, pour revenir ensuite dans le ton principal.

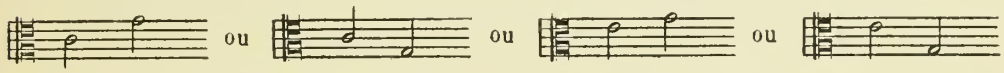
Partant de ce même principe que, *entendu dans la tête du sujet* — ou, ce qui revient au même, dans son premier mouvement mélodique, — *le 5e degré du ton principal prend toujours le caractère de* 1er DEGRÉ DU TON DE LA DOMINANTE, il devient évident que *tout sujet qui, de la tonique (ou de la médiante) se porte tout d'abord à la dominante (ou au 7e degré) du ton principal, module par cela même au 1er degré* (ou au 3e) *du ton de la dominante.*

Ce qui revient à dire que, par ses *harmonies fondamentales, un tel sujet formule une* CADENCE AU TON *du 5e degré.*

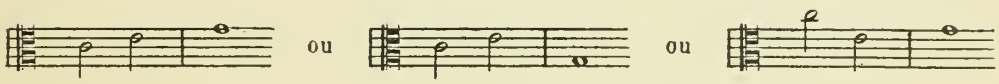
53. — Le premier mouvement mélodique d'un sujet, commençant par la tonique ou la médiante, pour se porter au ton de la dominante, se présente *toujours* sous l'une des formes suivantes :

Le sujet se porte de la *tonique* ou de la *médiante* à la dominante du ton principal :

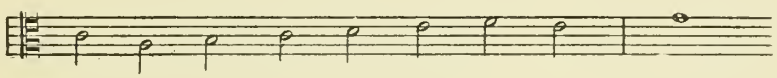
1° directement,



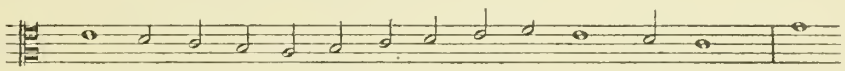
2° en faisant entendre la médiante IMMÉDIATEMENT *avant la dominante*, soit que la médiante succède sans interruption à la tonique,



soit que l'on fasse entendre dans un ordre arbitraire divers degrés (de la gamme du ton principal) *autres que le 5e*, ces degrés se trouvant interposés entre la tonique et la médiante et *cette dernière précédant immédiatement la dominante*,

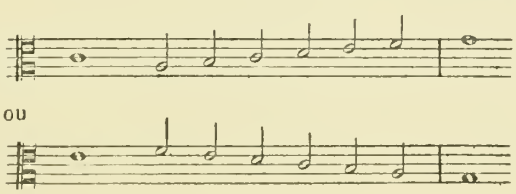


3° en commençant par la médiante suivie de la tonique, *immédiatement* ou avec interposition de degrés quelconques (*autres que le 5e degré*) de la gamme du ton principal, *la tonique, dans tous les cas, précédant immédiatement la dominante*,



et ces divers degrés occupant dans la mélodie du sujet un ordre arbitraire;

4° en commençant par la tonique ou la médiante, et en faisant entendre, avant la *dominante, quelques degrés de la gamme que ce soit, pourvu que la dernière note entendue* IMMÉDIATEMENT AVANT LA DOMINANTE *ne soit* NI LA TONIQUE NI LA MÉDIANTE.



54. — Dans les trois premiers cas, toutes les notes précédant la dominante, appartiennent harmoniquement au ton du 1er degré, cela n'a pas besoin d'être démontré.

Dans le quatrième cas, la tonique ou la médiante une fois entendue comme 1re note du sujet, on admet que *toutes les autres notes constituent des degrés du ton de la dominante.*

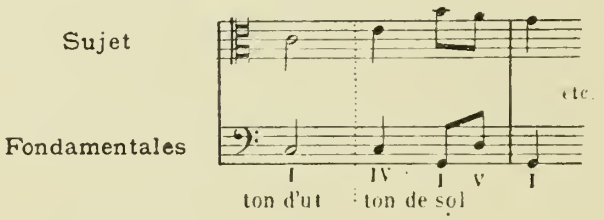
55. — Voici *théoriquement* les raisons qui justifient l'attribution tonale de ces divers degrés :

On sait qu'une *modulation* suppose toujours une *cadence* : cette cadence est composée soit de la succession des accords du 4e et du 5e degrés, soit de l'un de ces deux accords, soit encore de la succession des accords du 2e et du 5e degrés, s'enchaînant, à l'état fondamental ou sous forme de renversements, avec le 1er degré du ton dans lequel on module.

Si l'on module du 1er degré d'une gamme au ton de sa dominante, ce 1er degré cesse d'appartenir au ton principal pour, à un moment donné, devenir 4e degré du ton de la dominante : si la modulation se fait par la succession *immédiate* des deux degrés, l'équivoque entre les deux tons se produit sur une même note qui appartient par moitié aux deux tonalités ; la cadence affecte la forme de la cadence plagale. C'est ce qui se produit dans les trois premiers des cas précédents, où la note précédant immédiatement la dominante est soit la tonique (fondamentale de l'accord de tonique), soit la médiante (tierce de l'accord de tonique). On ne peut, dans la pratique, attribuer à la fois à l'accord de tonique le rôle d'accord du 1er degré du ton principal et d'accord du 4e degré du ton de la dominante.

On conserve donc toujours à cet accord la fonction de 1er degré du ton principal, et la *médiante* reste toujours, dans ces cas et pour la même raison, *tierce* de l'accord de tonique.

56. — Il en sera différemment si, la tonique ou la médiante entendue, d'autres degrés de la gamme s'interposent entre elles et la dominante ; celle-ci, en tant que premier degré du ton de la dominante, entraînera forcément dans cette tonalité tous les degrés qui la séparent de la note initiale du sujet — toutes les harmonies affectées à ces degrés devant *nécessairement* faire partie de la *cadence* au ton de la dominante. C'est ce dont on peut s'assurer, par quelque exemple que ce soit, en déterminant les fondamentales des degrés interposés entre la note initiale du sujet et la dominante (1). Exemple :



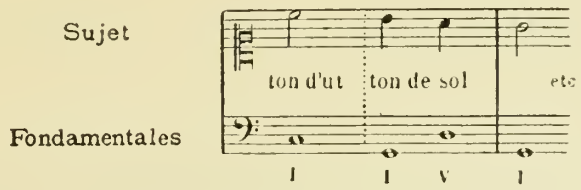
57. — Ici encore l'équivoque se fait sur la *médiante* (2e note du sujet), puisqu'elle seule, comme *tierce* de l'accord du 1er degré du ton principal et de l'accord du 4e degré du ton de la dominante, appartient aux deux tonalités qui ont pour *toniques respectives* les 1er et 5e degrés de la gamme du ton d'ut : mais, comme l'attraction tonale est plus forte vers le nouveau ton que vers la tonalité déjà entendue, et qu'on ne peut partager également cette médiante entre les deux tons, on sera naturellement amené à lui attribuer la fonction de 6e degré de la gamme du ton de la dominante et à la considérer comme tierce de l'accord placé sur le 4e degré de ce ton.

58. — Si le sujet, en se portant de la tonique à la dominante, ne fait pas entendre la

(1) La fonction de degrés du ton de la dominante attribuée à ces notes devient évidente, si dans les exemples (§§ 56 et 58) on supprime la première note du sujet : la cadence au ton de *sol* apparaît d'une nécessité absolue.

médiante, mais divers autres degrés, l'équivoque se produira, comme dans les trois premiers cas, sur la tonique, car celle-ci ne peut perdre sa fonction de 1er degré du ton principal : mais les autres degrés ne peuvent *harmoniquement et tonalement* qu'appartenir au ton de la dominante.

Exemple :



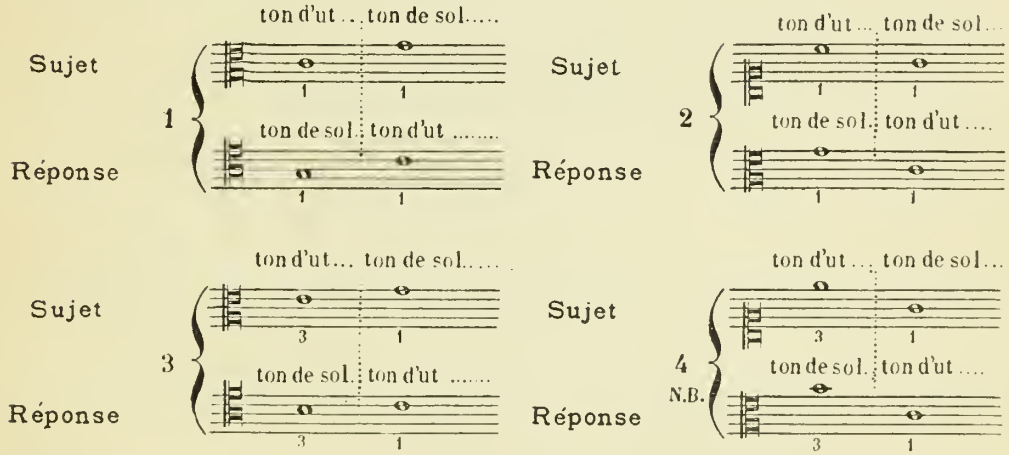
TÊTE DU SUJET SE PORTANT AU 5e DEGRÉ (OU AU 7e DEGRÉ SUIVI DU 5e). RÉPONSE TONALE

59. — Faisant application de la théorie précédente, nous pouvons dire que :

Un sujet module au ton de la dominante lorsque, commençant par la tonique ou la médiante, il se porte directement à la dominante, ou au 7e degré (non altéré dans le mode mineur) suivi du 5e degré.

Dans ce cas le 5e degré du ton principal est considéré comme 1er degré du ton de la dominante et on y répond par le 1er degré du ton principal : de même on répond à la tonique par le 1er degré du ton de la dominante et à la médiante par le 3e degré du ton de la dominante (§§ 35, 36, 37).

Exemples :

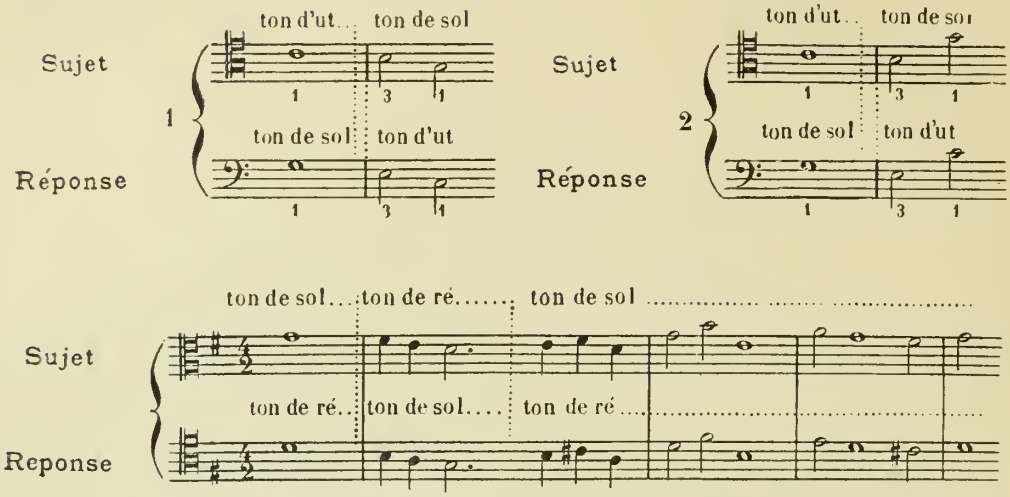


N. B. — On voit qu'il faut éviter de commencer un sujet par ce mouvement, à cause de l'intervalle peu vocal que donne la réponse.

60. — *Lorsque le sujet, commençant par la tonique ou la médiante* SE PORTE AU 7e DEGRÉ *(non altéré dans le mode mineur) suivi du 5e, ce 7e degré est toujours considéré* HARMONIQUEMENT ET TONALEMENT *comme* TIERCE *de l'accord parfait placé sur le 1er degré du ton de la dominante* (§ 38).

On y répond par le 3e degré du ton principal suivi de la tonique.

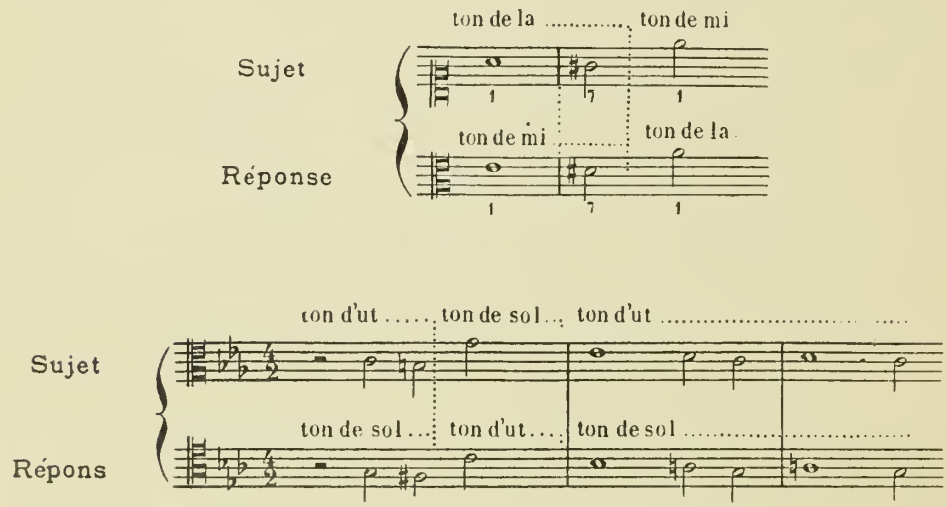
Exemples :



61. — Dans LE MODE MINEUR, *le 7e degré altéré conserve* TOUJOURS son caractère de note sensible (1).

On y répond par le 7e degré altéré du ton de la dominante

Exemples :



ÉTÉ DU SUJET. ONCTION TO- ALE DES DIVERS EGRÉS. ÉPONSE TONALE

62. — Un sujet module au ton de la dominante, lorsque, commençant par la tonique ou la médiante, il se porte à la dominante, ou au 7e degré (non altéré dans le mode mineur) suivi de la dominante, en faisant entendre divers autres degrés.

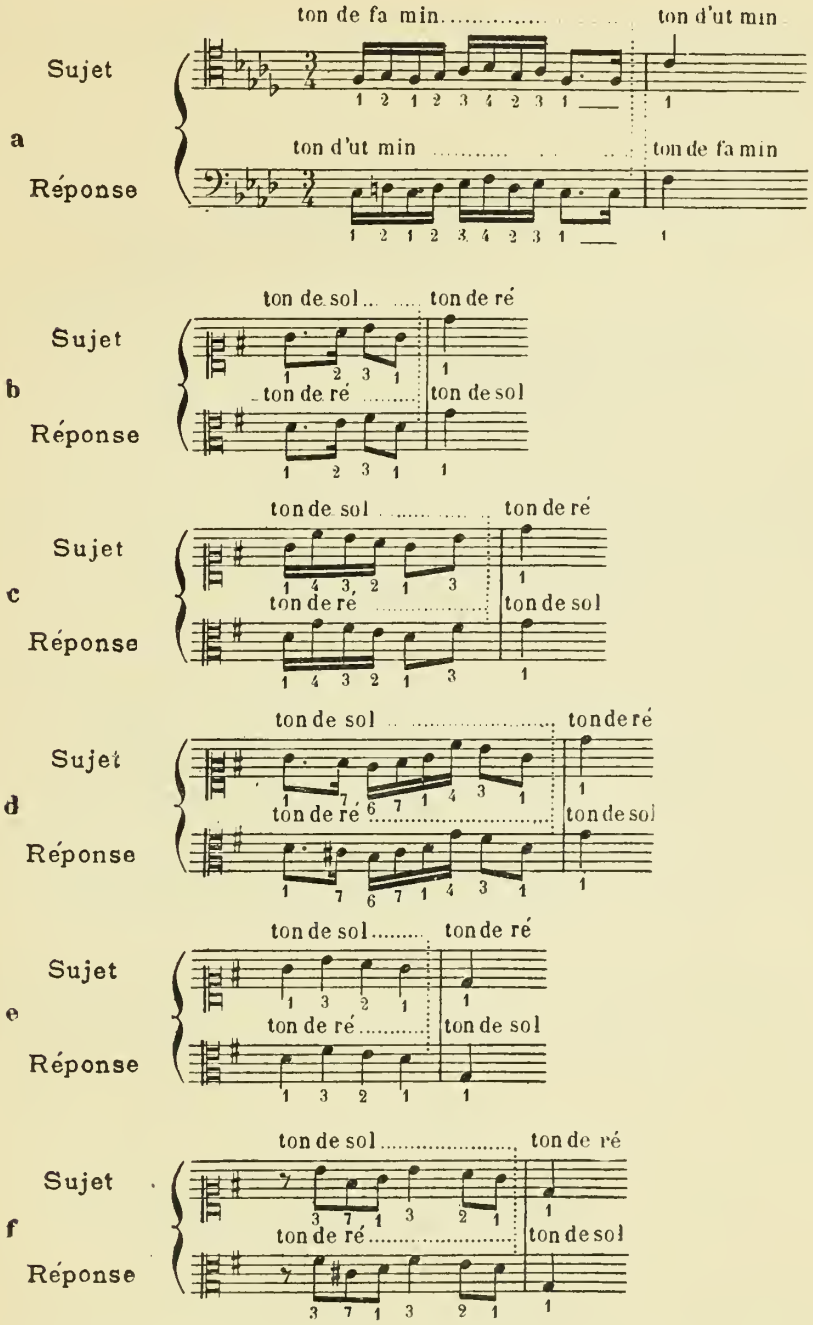
Tous ces degrés doivent être comptés comme intervalles de la gamme du

(1) Parce que la tierce du 1er degré du ton de la dominante est *mineure*.

ton principal du sujet, si la note précédant immédiatement la dominante (ou le 7e degré suivi du 5e) est la médiante ou la tonique.

On y répond par les degrés correspondants du ton de la dominante.

Exemples :

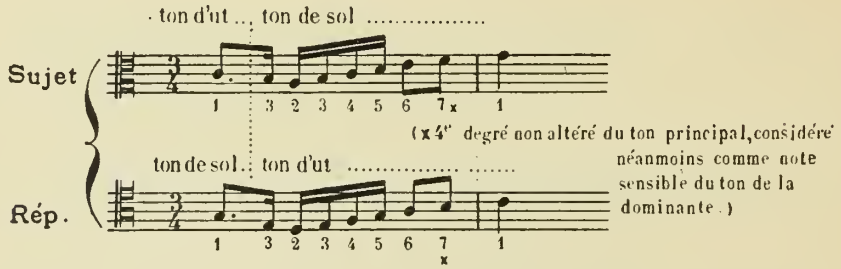


63. — Dans tous les autres cas, la tonique (ou la médiante) une fois entendue comme première note du sujet, on doit calculer dans la gamme du ton de la dominante toutes les notes qui composent le 1er mouvement mélodique portant

le sujet à la dominante ou au 7e degré suivi de la dominante (7e degré non altéré dans le mode mineur).

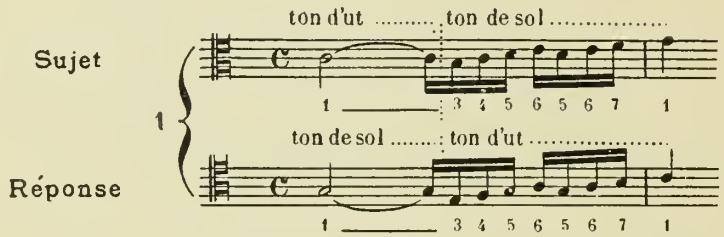
On y répond par les intervalles correspondants de la gamme du ton du 1er degré du sujet.

Le 4e degré non altéré ne fait pas exception à la règle : on le considère toujours dans ce cas comme 7e degré du ton de la dominante et on y répond par le 7e degré du ton principal.



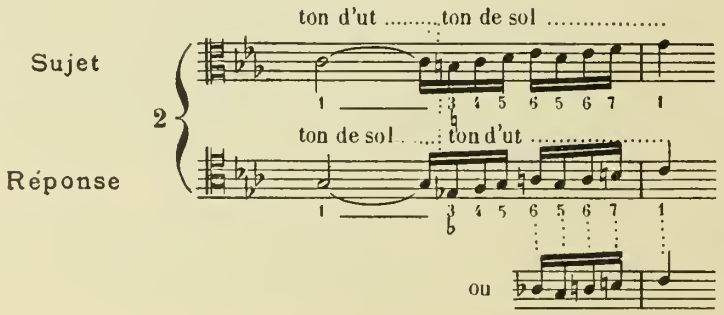
64. — Il en est de même pour le 7e *degré du ton principal* (altéré ou non dans le mode mineur), lorsqu'il se trouve, dans le 1er mouvement mélodique, employé soit *comme broderie*, soit *comme note de passage :* il est toujours considéré comme le 3e degré du ton de la dominante.

Exemple :

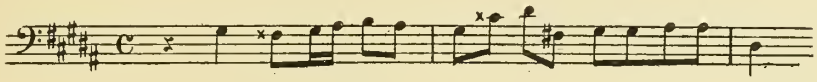


Dans le mode mineur, on doit en outre tenir compte des nécessités de la gamme mineure moderne.

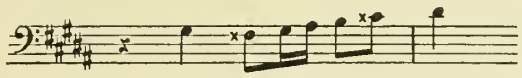
Exemple :



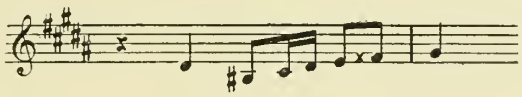
65. — C'est par cette règle que s'explique une prétendue fausse réponse de J.-S. Bach (Clavecin bien tempéré, fugue 18). Ayant à répondre à ce sujet :



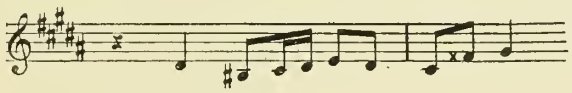
Bach le considère avec raison comme modulant, dès la deuxième note au ton du 5e degré — puisque, la dernière note entendue avant la dominante n'étant ni la tonique ni la médiante, les notes interposées entre le *sol* du 2e temps de la 1re mesure et le *ré* du 2e temps de la 2e mesure, appartiennent harmoniquement à la cadence en ré ♯ mineur : le double-dièze placé devant le fa (2e note du sujet) n'est évidemment qu'un accident euphonique. Bach traite son sujet absolument comme s'il avait la forme :



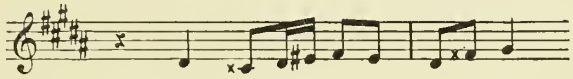
qui aurait pour réponse :



et, par analogie, il fait la réponse :

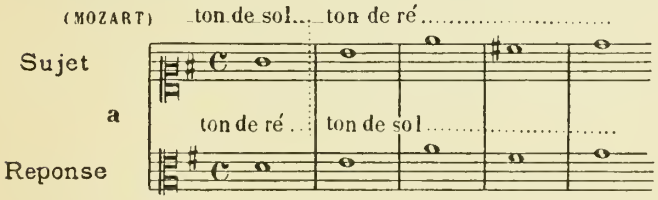


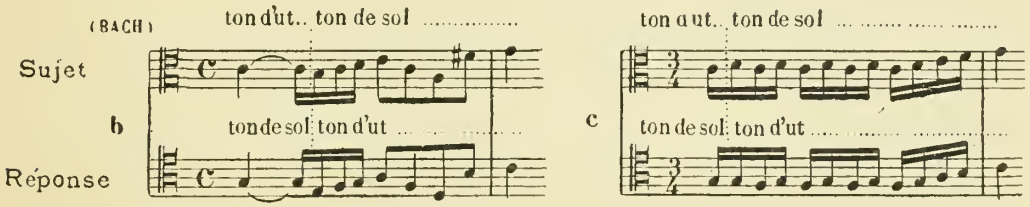
et non comme le voudraient certains théoriciens :



réponse qui n'aurait de sens ni musicalement, ni harmoniquement. On se rendra mieux compte encore du bien fondé de la réponse de Bach en substituant au fa ╳ un fa ♯ qui donne un si ♮ à la réponse, ou en transposant le sujet dans le mode majeur.

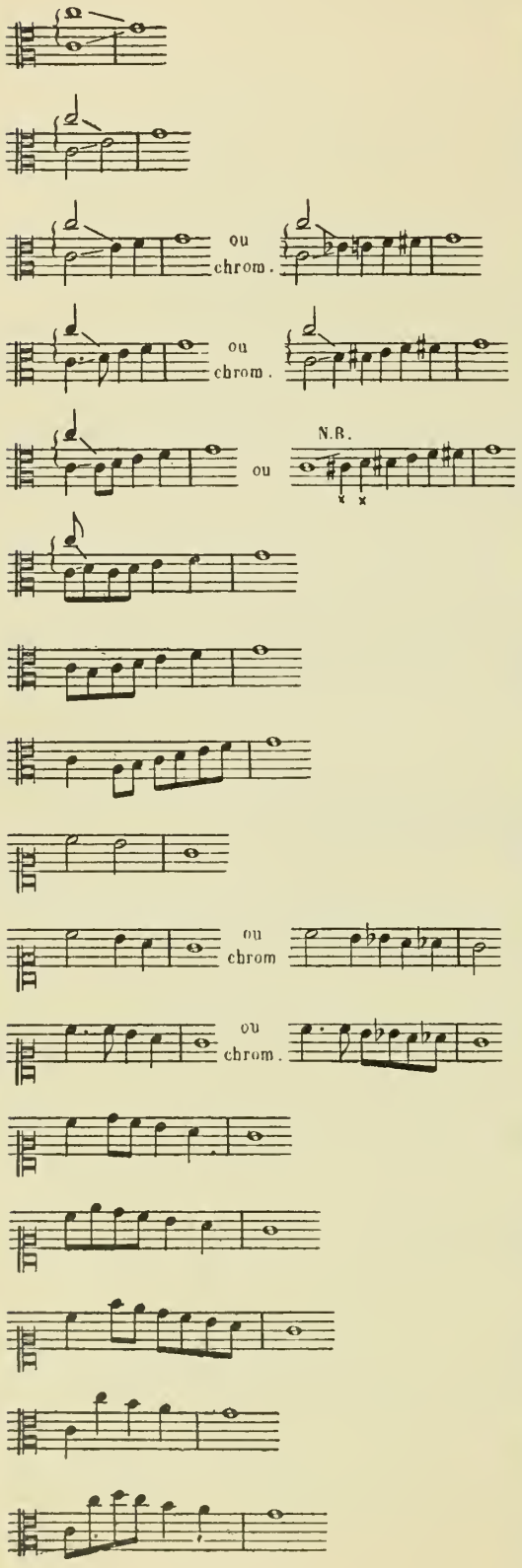
66. — De la même façon, on peut expliquer les réponses suivantes .



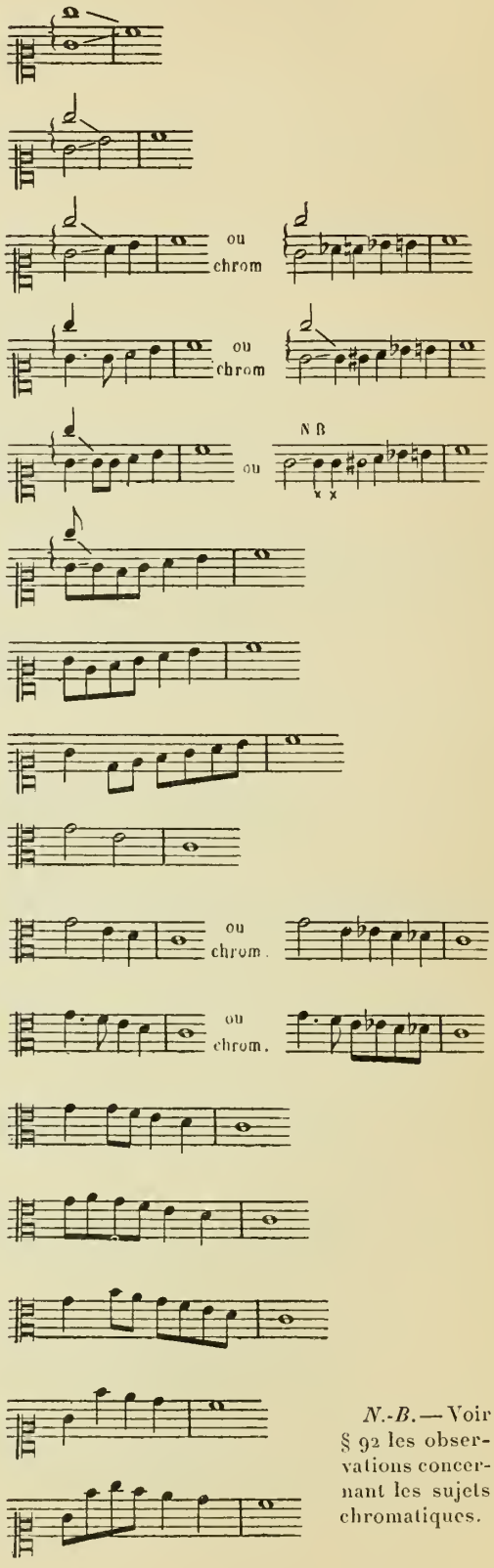


67. — Voici un tableau présentant divers débuts de sujets allant de la tonique au 5e degré, avec les réponses en regard.

Sujets

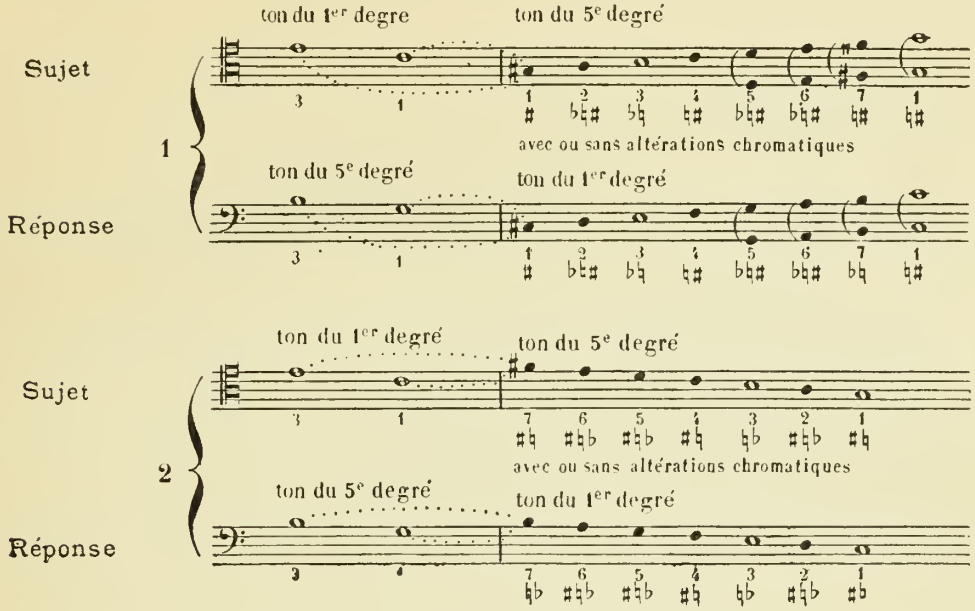


Réponses



N.-B. — Voir § 92 les observations concernant les sujets chromatiques.

68. — On peut représenter tous les sujets de ce genre par la *figure schématique* suivante, qui donne le degré affecté à chaque intervalle diatonique ou chromatique, lorsque la *tête du sujet*, ayant commencé par la tonique ou la médiante, fait entendre diverses notes avant de se porter à la dominante ou au 7e degré suivi de la dominante :



69. — On a dit plus haut que, lorsque le sujet se porte à la dominante en faisant entendre le 1e degré du ton principal, ce 1e degré devait être traité harmoniquement — quoique non altéré — comme *note sensible du ton de la dominante*. En réalité, dans ce cas, on considère ce 1e degré comme *sous-tonique de la gamme naturelle de dominante* (1) et on le traite comme s'il était note sensible. On sait en effet que, dans cette gamme, le 7e degré est un intervalle naturel.

4e DEGRÉ DU TON PRINCIPAL CONSIDÉRÉ COMME 7e DEGRÉ DU TON DE LA DOMINANTE.

De toutes façons, étant donné que la dominante du ton principal, entendue dans ces conditions, cesse d'être une dominante pour devenir *tonique* du ton de la dominante, il est impossible de considérer ce 1e degré comme *note fondamentale* de l'accord parfait du 1e degré ou comme *tierce* de l'accord parfait du 2e degré du ton principal, puisque aucun de ces deux accords ne peut déterminer une modulation au ton de la dominante : il est au contraire logique de le considérer comme *sous-tonique* de ce dernier ton, puisque, dans ce cas, il devient *tierce* de l'accord de dominante du ton de la dominante et que cet accord participe à la cadence parfaite dans ce ton.

70. — De plus on remarquera qu'en agissant de la sorte, les harmonies affectées à cette partie de la réponse sont les homologues de celles qui sont affectées à la partie correspondante du sujet : ce qui vient en application du principe énoncé plus haut que *toute note qui, dans le sujet, appartient au ton de la dominante doit être, dans la réponse, reproduite par la note placée sur le degré correspondant du ton principal.*

Ce qui s'entend de la mélodie du sujet s'applique *a fortiori* aux harmonies déterminées par cette mélodie.

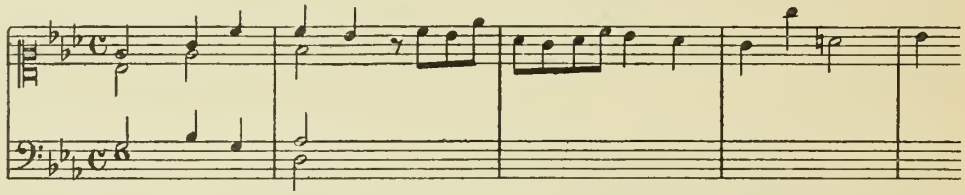
(1) On appelle *gamme naturelle de dominante* celle qui résulte de la résonance d'une corde sonore.

ANALYSE TONALE ET HARMONIQUE DU SUJET.

71. — On conçoit dès lors que l'on ne puisse analyser un sujet de fugue, au point de vue de la tonalité et de l'harmonie, de la même manière qu'on le fait pour une phrase mélodique quelconque. Dans un sujet de fugue, le rôle de TONIQUE *du ton de la dominante* attribué au 5e degré du ton principal entendu dans la tête du sujet, détermine une attribution tonale particulière pour les degrés qui précèdent immédiatement la dominante, quand ces degrés sont autres que le 1er ou le 3e : de la rigueur de cette analyse dépend la rectitude de la réponse.

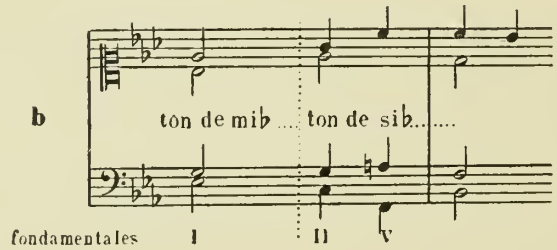
72. — Si par exemple on analyse, au point de vue tonal, le sujet suivant, en le considérant comme une phrase mélodique quelconque, on attribuera à sa première et à sa seconde mesure des harmonies dont les fondamentales appartiennent au ton de *mi* ♭.

a



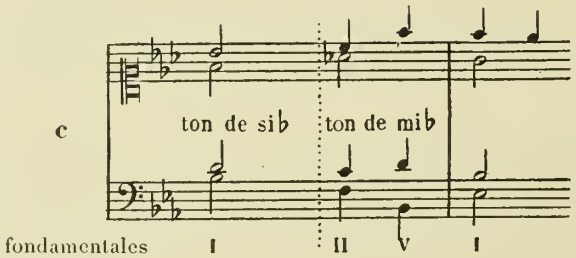
Mais si l'on se place au point de vue spécial de la fugue, la dominante (si ♭) du ton principal, deuxième temps de la 2e mesure, à laquelle aboutit le 1er mouvement mélodique ou tête du sujet, doit être considérée comme 1er degré du ton de la dominante. Il en résulte que, *le sujet modulant à la dominante*, cette modulation entraîne une *cadence* dans ce ton, et que cette cadence ne peut être constituée que par les harmonies attribuées aux notes *sol* et *do* placées sur les 3e et 4e temps de la 1re mesure. Ce qui conduit nécessairement à leur attribuer les fondamentales suivantes, qui sont des harmonies du ton de *si* ♭.

b



Ces harmonies détermineront, pour la réponse, les harmonies homologues du ton de *mi* ♭ et *la réponse sera tonale ;*

c



(On aurait pu indifféremment considérer, au 3e temps de la 1re mesure du sujet, le *sol* comme *tierce* de l'accord du 4e degré du ton de *si*, au lieu de le considérer comme *quinte* de l'accord du 2e degré du même ton : l'harmonie correspondante de la réponse aurait donné à l'*ut* du 3e temps le rôle de *tierce* du 4e degré du ton de *mi* ♭, la cadence étant aussi bien déterminée par le 2e degré suivi du 5e que par le 4e degré suivi également du 5e et se portant sur le 1er degré.)

73. — Il va sans dire que, pour des raisons de sentiment, on pourrait répondre *réellement :* « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. » Mais, dans l'espèce, les harmonies précitées, en (*b*) et (*c*), sont seules logiques et compatibles avec une *réponse exacte*, celles de l'exemple (*a*) étant inapplicables ici, puisqu'elles appartiennent entièrement au ton de *mi* ♭ et que le sujet module à la dominante. Observons toutefois que cette façon d'envisager harmoniquement le sujet est purement *théorique*, n'ayant pour objet que les rapports de tonalité du sujet et de la réponse, et que le sujet, considéré en soi, peut être harmonisé tout différemment.

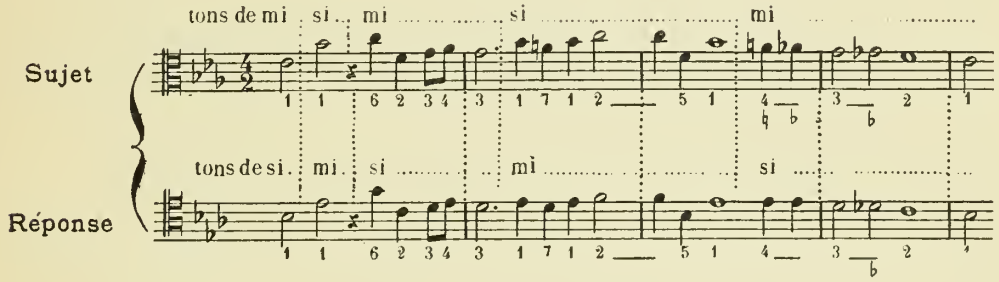
RETOUR AU TON PRINCIPAL.

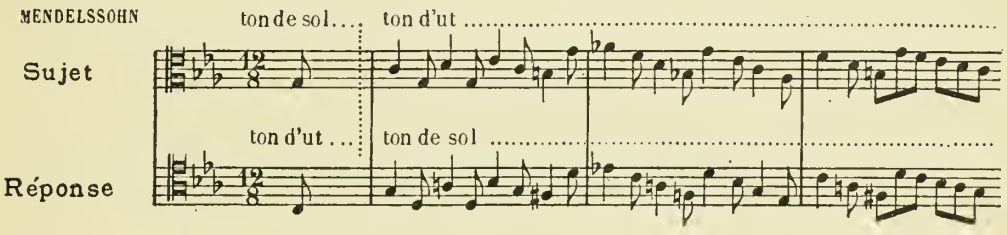
74. — Lorsque la dominante a été entendue soit comme première note du sujet, soit après la tonique ou la médiante, suivies ou non d'autres degrés, le sujet doit rentrer dans le *ton principal.*

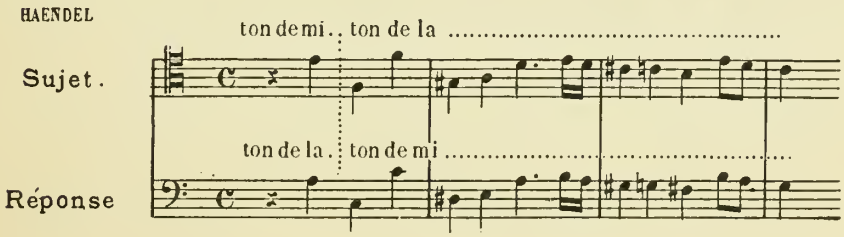
Toutes les notes qui suivent la dominante, entendue dans ces conditions, doivent être calculées comme degrés de la gamme du ton principal du sujet, à moins qu'elles soient affectées d'une ALTÉRATION CARACTÉRISTIQUE *du ton de la dominante* ou que *cette altération soit sous-entendue dans l'harmonie.*

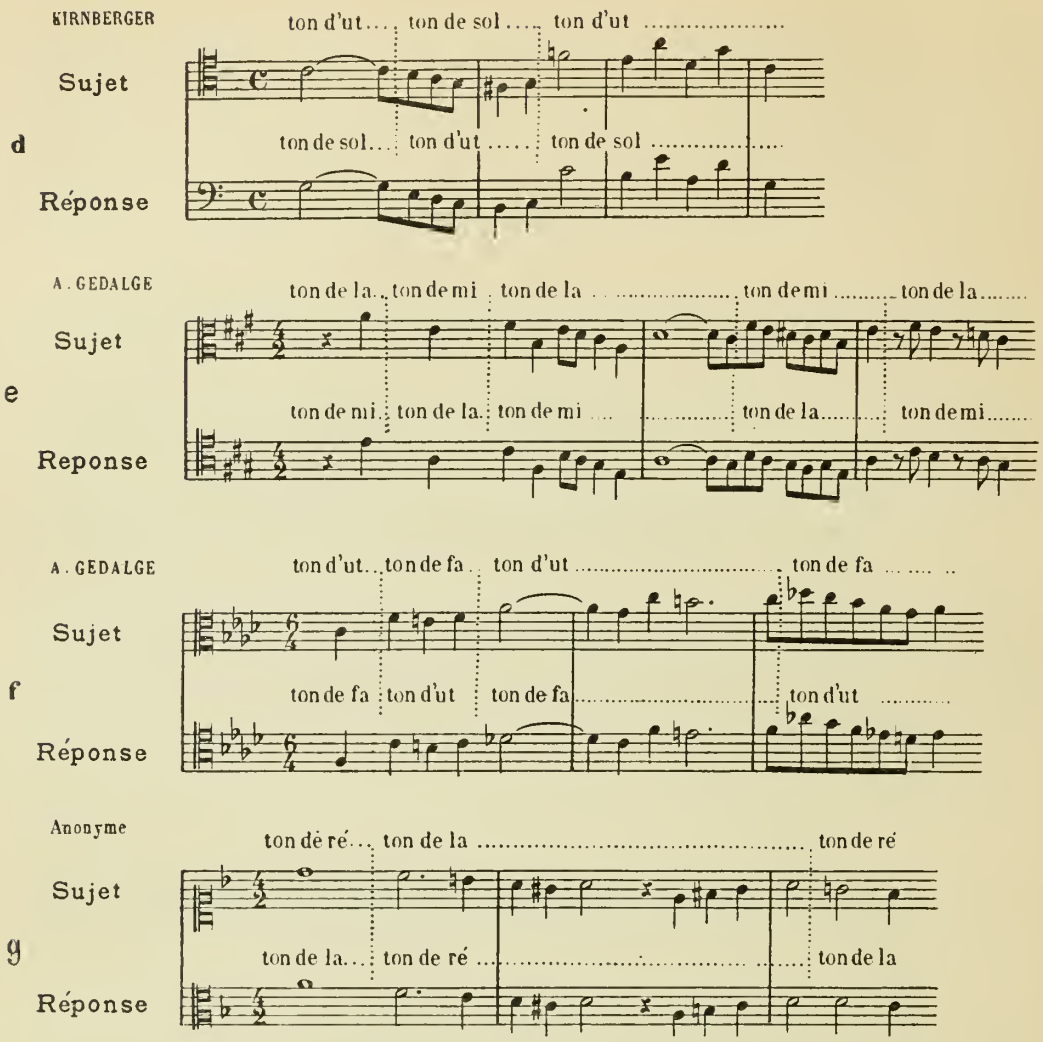
Ce qui revient à dire qu'un sujet ne peut moduler à la dominante, *par convention spéciale à la fugue*, qu'une seule fois, et que, s'il le fait une seconde fois, ce ne peut être qu'au moyen d'une altération caractéristique du ton de la dominante.

Exemples :





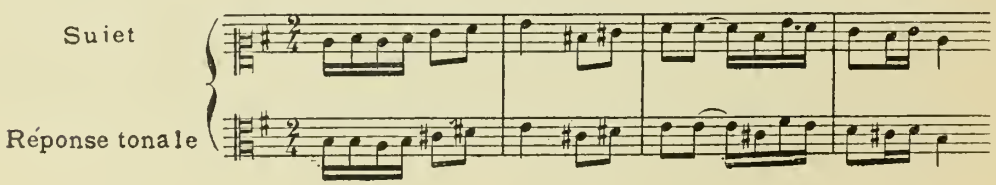




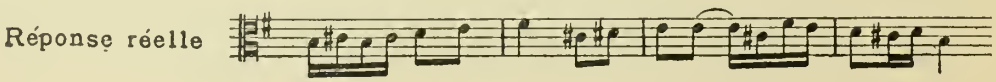
RÉPONSE RÉELLE A UN SUJET TONAL.

75. — Dans certains cas très limités — en dehors des sujets chromatiques — où le sujet se porte à la dominante, en faisant entendre diverses cordes du ton, on est autorisé à répondre *réellement* — si la réponse affecte une forme *anti-musicale*, ou si la mélodie du sujet est par trop déformée.

Exemple :

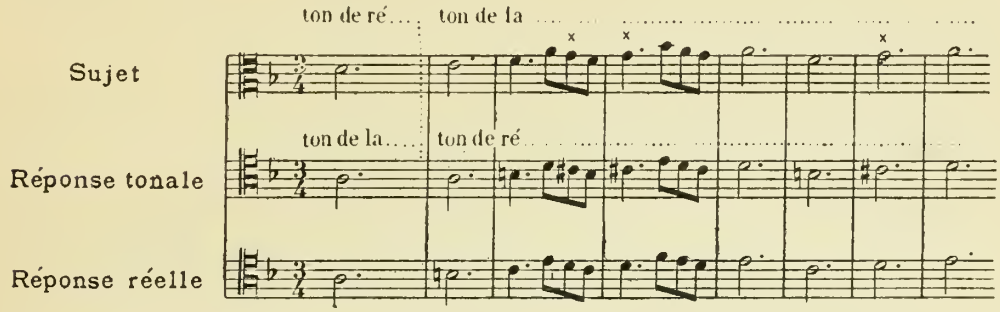


Il est évident que, pour un tel sujet, la réponse *réelle* — quoique contraire à la règle — est préférable pour les deux raisons énoncées plus haut.



Ces cas sont d'ailleurs peu fréquents ; ils se présentent surtout lorsque la mélodie du sujet a, dans sa première partie, la forme d'une *marche*, et sont faciles à discerner.

76. — Pour un sujet tel que le suivant, la réponse *réelle* est également préférable à la réponse *tonale* qui dénature trop la mélodie du sujet :



On voit que, dans le cas où l'on choisit la réponse *tonale*, on est obligé de considérer le 4e degré non altéré de la gamme du ton principal comme *sous-tonique* de la gamme naturelle de la dominante et de le représenter dans la réponse par la *note sensible* du ton principal, ce qui change tellement le caractère mélodique du sujet qu'il vaut mieux employer la réponse *réelle ;* c'est d'ailleurs ce qu'il convient de faire chaque fois qu'un sujet se termine par la dominante précédée du 4e degré *non altéré* du ton principal.

MODULATION A LA DOMINANTE PAR ALTÉRATION CARACTÉRISTIQUE. RÉPONSE TONALE.

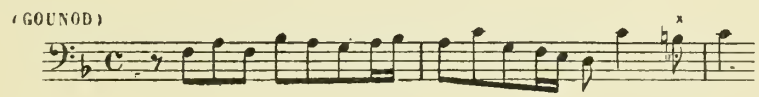
77. — Un sujet module au ton de la dominante chaque fois qu'une de ses notes est affectée d'une altération caractéristique de ce ton (§ 33) ou que cette altération est sous-entendue dans l'harmonie.

Dans ce cas (§§ 28, 29) :

Tout fragment du sujet appartenant au ton principal est reproduit, dans la réponse, degré par degré, altération par altération, au ton de la dominante. Et réciproquement :

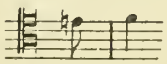
Tout fragment du sujet appartenant au ton de la dominante est reproduit, dans la réponse, degré par degré, altération par altération, au ton principal.

Exemple :



Ce sujet est en fa ♮ maj. : il se termine par la dominante, et de plus il renferme l'altération caractéristique du ton du 5e degré à l'avant-dernière note (♯ placé devant le si, 4e degré du ton de fa, devenant par suite de cette altération, 7e degré du ton d'ut, dominante du ton de fa).

La réponse devra donc faire entendre le 7e degré suivi du 1er degré du ton de fa, et se terminer ainsi :



78. — Mais, dans ce sujet, il est évident que la modulation au ton de la dominante existe bien avant que la caractéristique de ce ton ait été entendue.

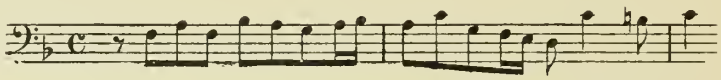
Il n'est pas toujours aisé de déterminer l'instant précis où se fait la modulation à la dominante, et l'on peut, dans un très grand nombre de cas, trouver *deux* ou même *plusieurs interprétations tonales* du sujet, qui, toutes, sont plus ou moins défendables ; il est certain cependant que, de toutes les solutions *possibles* d'un cas déterminé, il en est une que l'on doit préférer aux autres.

SUJETS ANALYSÉS.

79. — C'est ce que nous allons tâcher de mettre en évidence par l'analyse tonale du sujet précédent et de quelques autres analogues.

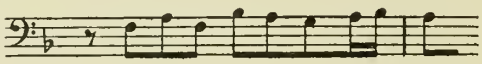
Exemple :

Sujet

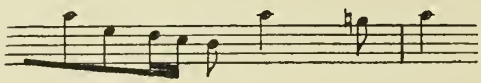


Pour la commodité de la discussion, nous admettrons que ce sujet peut se diviser en deux périodes *métodiques* distinctes :

1re Période

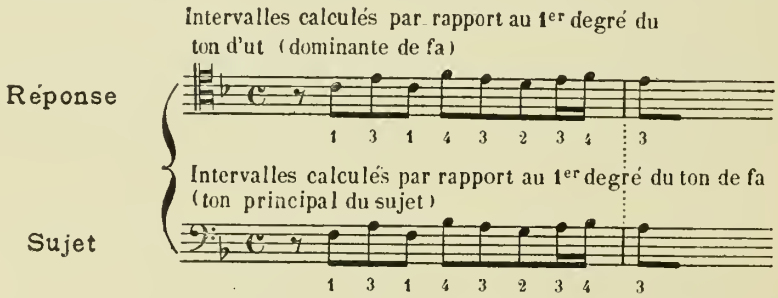


2e Période

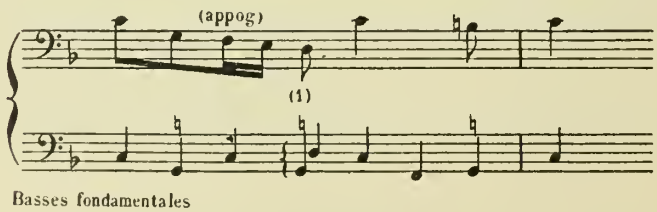


La *1re période* débute par la tonique, ne se porte pas à la dominante : nous devons donc la considérer comme appartenant à la catégorie de la *fugue réelle*, et la traiter dans la réponse comme si le sujet se composait uniquement de cette période.

En calculant les intervalles de cette période par rapport au 1er degré du ton de fa, nous aurons la réponse suivante :



80. — Les *basses fondamentales* des notes composant la 2e période sont les suivantes :

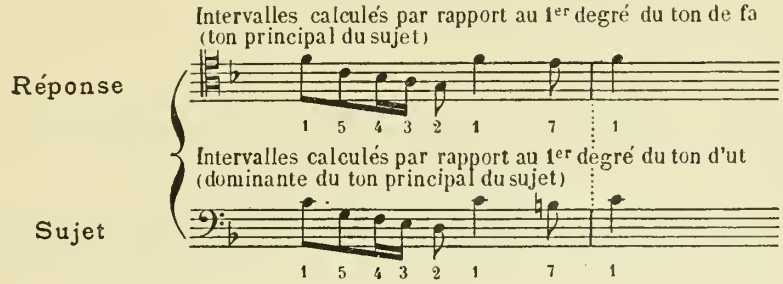


Basses fondamentales

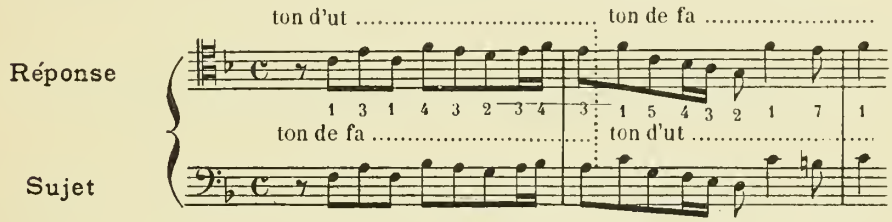
(1) On peut admettre indifféremment l'une ou l'autre de ces *fondamentales*.

Il est évident que le *sol*, *fondamentale* de la 2e note de cette période, ne peut porter qu'un accord majeur appartenant au ton d'*ut*, ce qui implique nécessairement que la modulation au ton de la dominante doit commencer sur la 1re note de la 2e période.

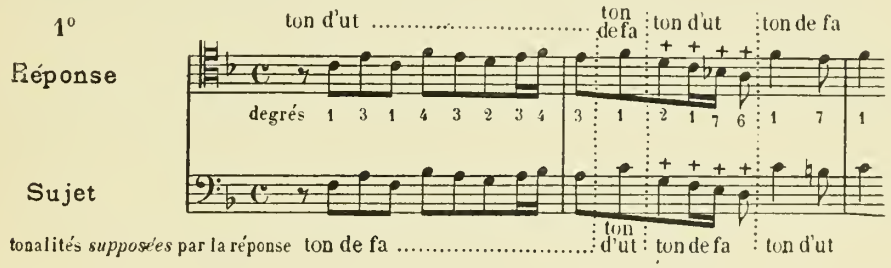
Cette période appartenant entièrement au ton de la dominante du sujet, *la réponse devra en reproduire tous les degrés par les degrés correspondants du ton du 1er degré du sujet.*



La réunion des deux périodes du sujet donnera pour l'ensemble de la réponse :



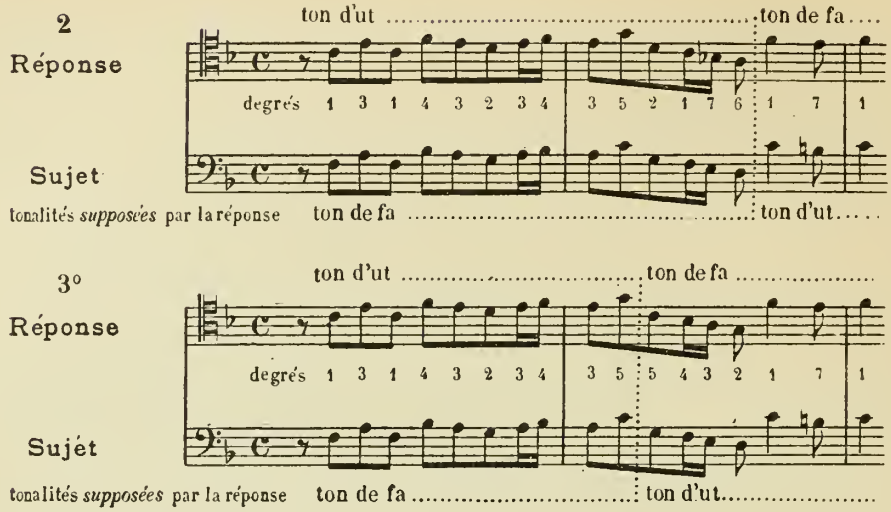
81. — Les solutions suivantes ont été proposées dans un concours : elles sont manifestement fausses. Il suffit, pour s'en convaincre, de les comparer au sujet, en mettant en regard de chacune d'elles les harmonies qu'elles supposent dans le sujet et l'impossibilité où l'on est de justifier *tonalement* ces harmonies.



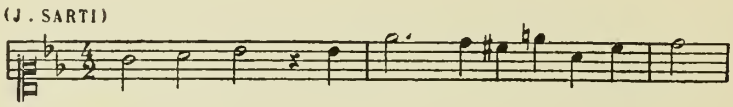
Dans cette réponse on est obligé de supposer que le fragment du sujet indiqué par le signe (+) appartient au ton de *fa*, puisque l'on y a répondu par les degrés correspondants du ton d'*ut* : on ne comprend pas alors pourquoi le 7e *degré* de ce dernier ton est affecté d'une altération du ton de *fa ;* cette altération ne serait justifiée que si le sujet était présenté sous cette forme

ce qui est impossible musicalement.

82. — On peut analyser de la même façon les deux solutions suivantes ; on verra qu'elles sont inexplicables, au point de vue harmonique et tonal.

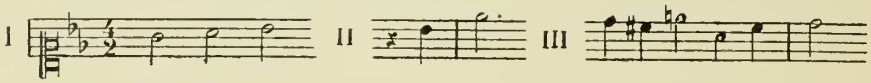


83. — Le sujet suivant



est en *sol mineur*, commence par le 1^er^ degré et module au ton de la dominante, car il se termine par le 5^e^ degré précédé de l'altération caractéristique du ton de la dominante.

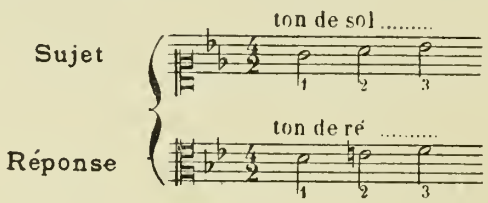
On peut le diviser en trois périodes mélodiques :



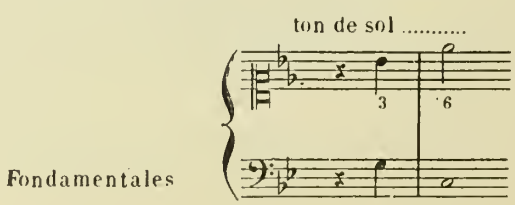
La 1^re^ et la 2^e^ périodes appartiennent manifestement au ton de *sol mineur*.

En effet :

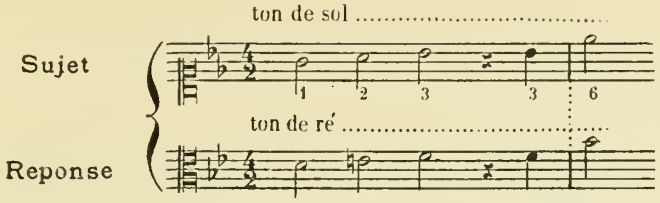
La 1^re^ période (*tête du sujet*) se porte de la tonique à la médiante, en passant par le 2^e^ degré ; d'après la règle, les intervalles en doivent être calculés dans la gamme du ton de sol mineur (ton principal du sujet).



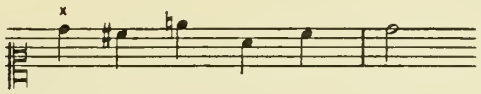
La 2^e^ période ne peut avoir que les fondamentales suivantes :



La réponse des deux premières périodes réunies sera donc :



84. — Il ne peut plus y avoir de discussion que sur le rôle tonal à attribuer au *ré* initial de la 3e période



puisque, manifestement, les cinq dernières notes du sujet appartiennent au ton de *ré mineur* dominante du sujet : en effet, le *do* (4e degré de sol) et le *mi* (6e degré de sol) portent l'altération caractéristique du ton de *ré ;* et le sujet finit par la dominante : *il y a donc modulation évidente au ton de ré mineur.*

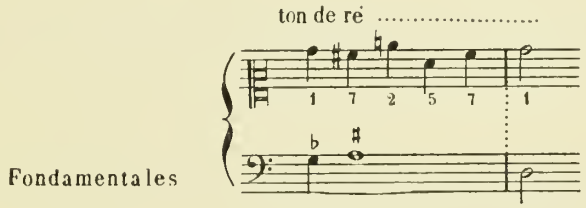
La 1re note de la 3e période ne peut être envisagée que comme *fondamentale*, *tierce* ou *quinte* d'accord :

1° Elle n'est certainement pas *fondamentale* de l'accord de *ré* mineur, la note précédente *mi* étant *tierce* de l'accord du 4e degré de *sol*, et ces deux accords ne pouvant s'enchaîner directement ;

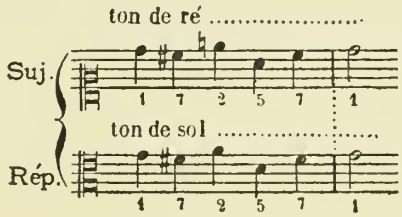
Elle n'est pas non plus *fondamentale* de *l'accord parfait majeur* placé sur le 5e degré du ton de *sol mineur*, la tonalité de *ré mineur* ne pouvant être amenée par un accord de *ré majeur ;*

2° Pour les mêmes raisons, elle n'est pas *tierce* de l'accord majeur de *si* ♭ placé sur le 6e degré du ton de *ré mineur.*

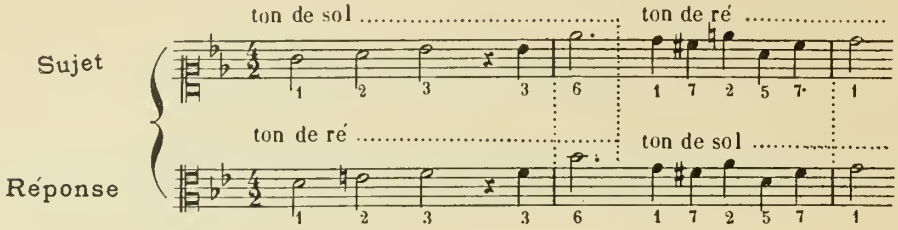
3° On est donc absolument obligé de considérer cette note *ré* comme *quinte* de l'accord de *sol mineur*, qui devient, par suite du *do* ♮ qu'il précède immédiatement, accord du 4e degré du ton de *ré mineur :* il faut en conséquence attribuer à ce *ré* la fondamentale *sol* et le considérer comme *1er degré* du ton de *ré mineur.* La 3e période du sujet a donc pour *fondamentales :*



et pour *réponse :*



ce qui donne pour l'ensemble du sujet la réponse suivante :



DOMINANTE OU 7e DEGRÉ TERMINANT LE SUJET. RÉPONSE TONALE.

85. — Un sujet module au ton de la dominante lorsqu'il se termine :

a) Par la dominante [1] (§ 37).

Dans ce cas :

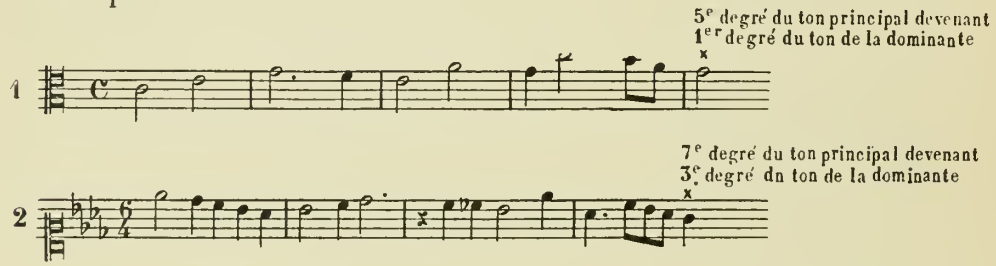
La dominante est considérée comme 1er degré du ton de la dominante et la réponse se termine par le 1er degré du ton principal.

b) Par le 7e degré (non altéré dans le mode mineur) du ton principal (§ 38).

Dans ce cas :

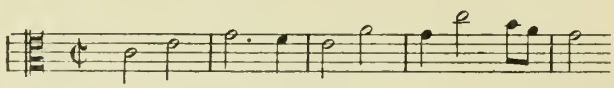
Ce 7e degré (non altéré dans le mode mineur) est considéré comme 3e degré du ton de la dominante et la réponse se termine par le 3e degré du ton principal.

Exemples :

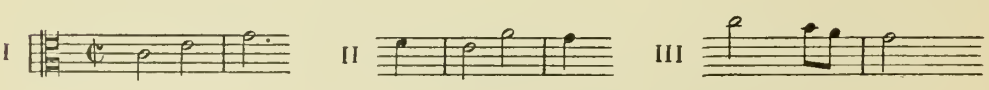


86. — Pour trouver la *réponse* de ces sujets, il y a lieu de leur appliquer les mêmes procédés d'analyse qu'aux sujets exposés dans les §§ précédents.

Primo :

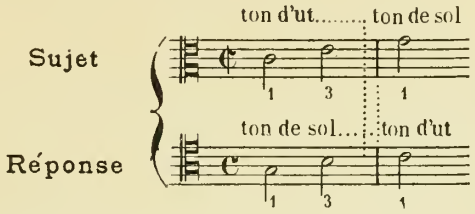


On peut diviser ce sujet en 3 périodes :

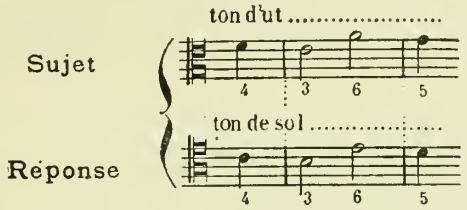


[1] Même dans le cas où la dominante est précédée du 4e degré non altéré du ton principal, qui alors devient *sous-tonique* du ton de la dominante et qui *est, dans la réponse, représenté par la* NOTE SENSIBLE *du ton principal* (§ 76).

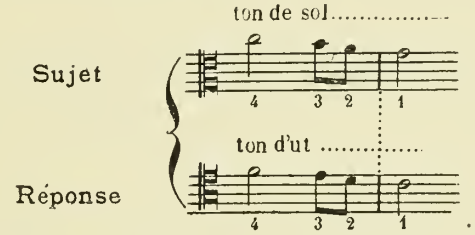
La 1re période, d'après la règle, appelle la réponse suivante :



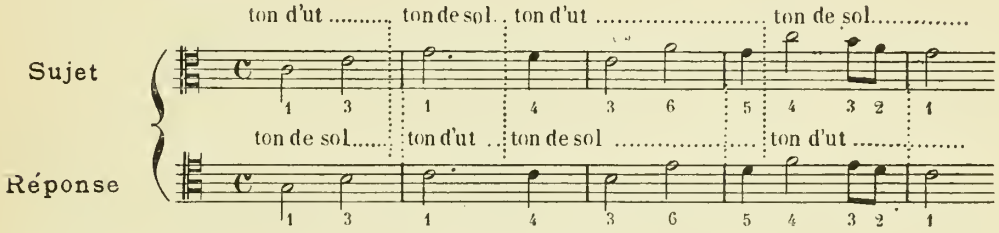
Le sujet ayant modulé à la dominante, doit, pour être tonal, rentrer dans le ton principal : or, dans la 2e période, il n'y a pas d'altération caractéristique du ton de la dominante, et cette altération n'est pas sous-entendue dans l'harmonie ; cette période appartient donc, dans son entier, à la tonalité principale du sujet, ce qui donne la réponse suivante :



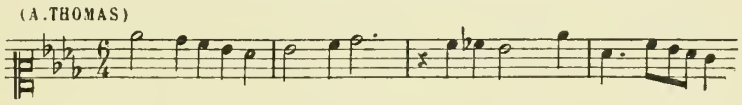
Dans la 3e période, la note finale doit être considérée comme 1er degré du ton de la dominante : cela implique que la modulation se fait sur l'*ut*, 1re note de la période, que l'on devra considérer alors comme 4e degré du ton de sol, et l'on aura la réponse suivante :



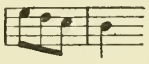
et pour l'ensemble du sujet :



87. — Secundo : En analysant de même ce sujet :



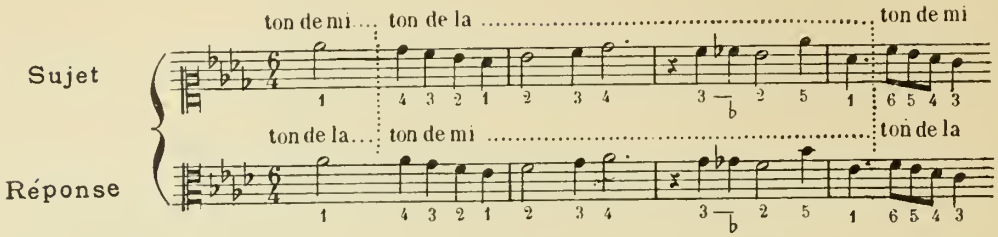
on trouvera que la dernière figure, en son entier,



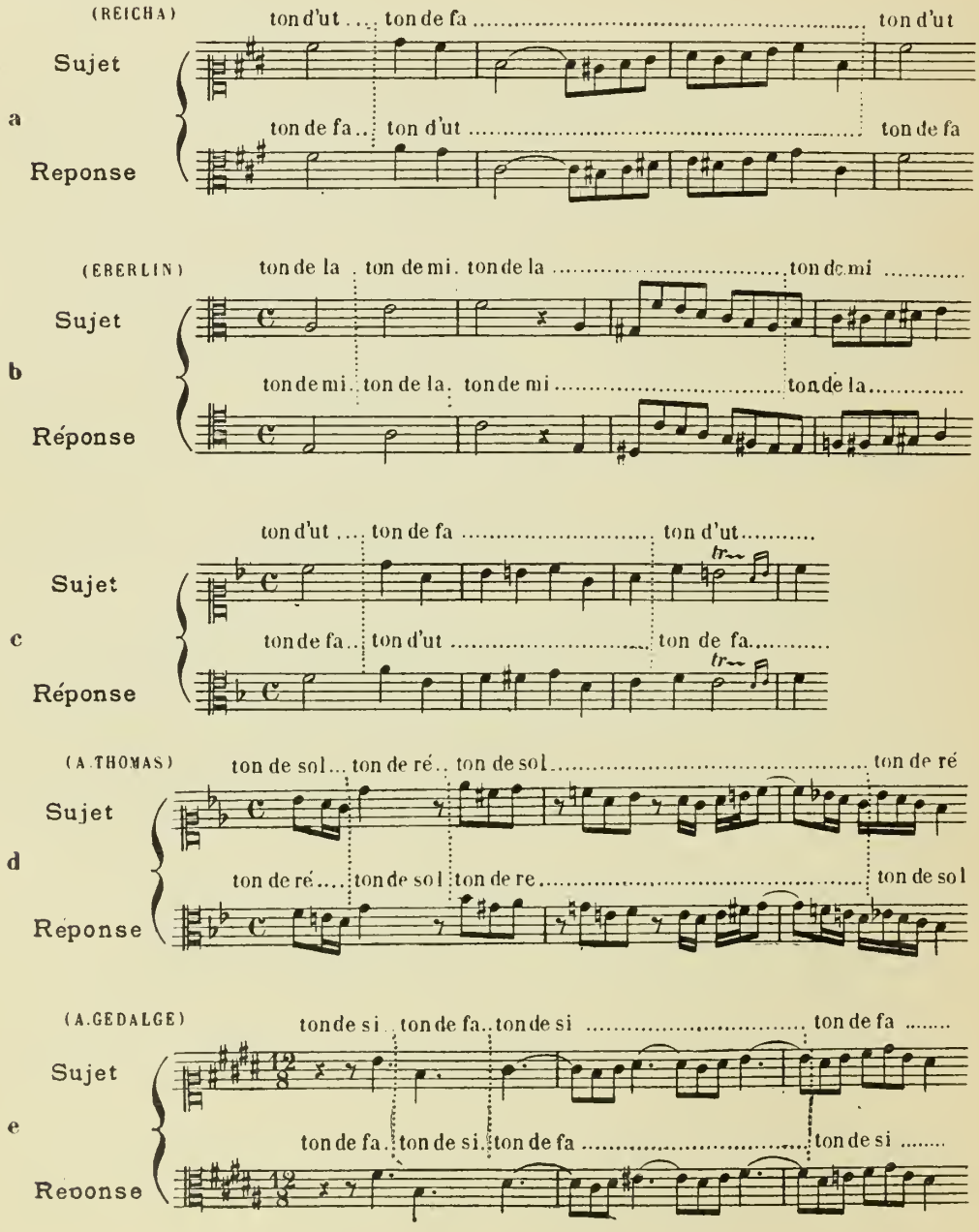
appartient au ton de *mi* ♭ dominante du ton principal.

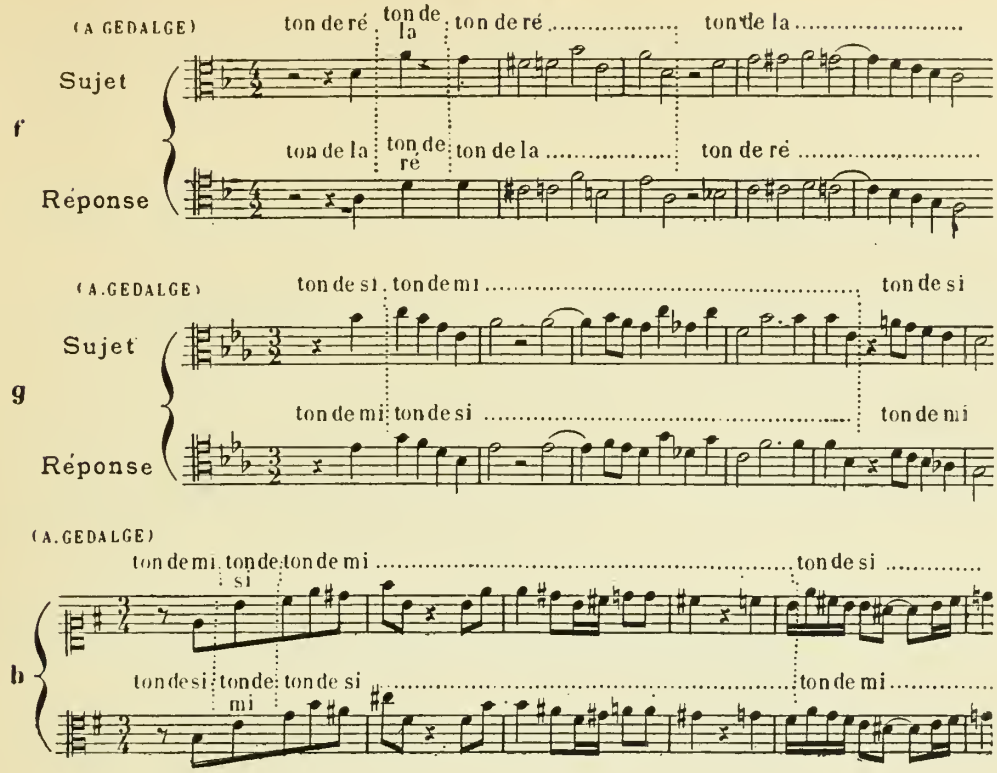
En effet la dernière note *sol*, d'après la règle, doit être considérée comme 3e degré du ton de la dominante mi ♭ : par suite le *si* et le *la* qui la précèdent sous-entendent, dans leur harmonie, le ré ♮, altération caractéristique du ton de *mi* ♭.

La réponse sera donc :



88. — C'est de la même façon que l'on trouve les réponses aux sujets suivants :





88. — *L'imitation réciproque du ton du 1er degré par le ton du 5e degré* fait que la RÉPONSE (dont la TONIQUE est la *dominante* du sujet) *semble moduler au ton de sa* PROPRE SOUS-DOMINANTE, chaque fois qu'elle imite un fragment du SUJET modulant au ton du 5e degré. *MUTATION.*

On voit, en effet, par tous les exemples précédents, que la réponse subit un changement par rapport au sujet chaque fois qu'elle module au ton de la dominante ou qu'elle revient au ton principal.

Cette modification se nomme MUTATION.

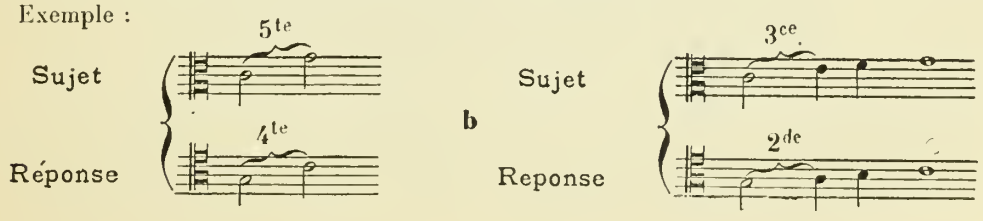
La *mutation* est en somme constituée par la SUPPRESSION ou l'ADDITION *d'un intervalle de* SECONDE *entre deux notes de la réponse*, considérées comme appartenant l'une au ton du 1er degré, l'autre au ton du 5e degré du sujet.

89. — La *mutation* produit en certains cas, dans la réponse, une *imitation* du sujet par *mouvement* OBLIQUE ; mais, *en aucun cas, elle ne peut amener* une *imitation* du sujet par *mouvement* CONTRAIRE.

90. — D'une façon absolue, la mutation produit dans la réponse la *suppression d'un intervalle* de *seconde* (majeure ou mineure suivant le mode) :

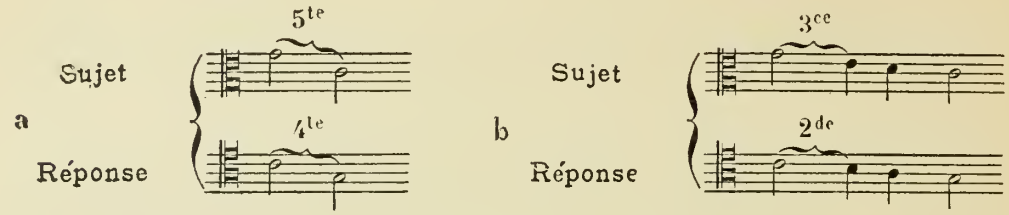
1° Quand le sujet se porte, dès le début, de la tonique à la dominante — ou à l'un des degrés du ton de la dominante — *par mouvement ascendant* ;

Exemple :



2° Quand le sujet se porte dès le début de la dominante à la tonique — ou à l'un des degrés du ton principal — *par mouvement descendant ;*

Exemple :

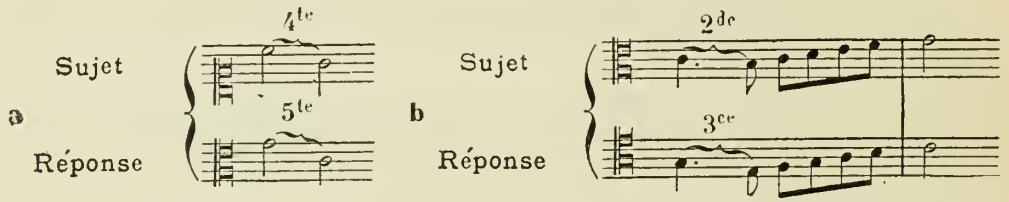


91. — *Inversement :*

La *mutation* produit, dans la réponse, *l'addition d'un intervalle de seconde* (majeure ou mineure, suivant le mode) :

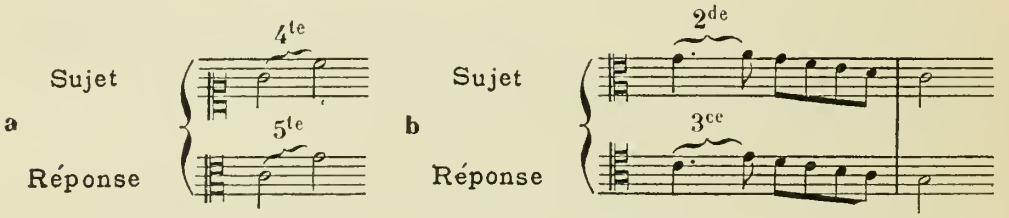
1° Quand le sujet se porte, dès le début, de la tonique à la dominante — ou à l'un des degrés du ton de la dominante — *par mouvement descendant ;*

Exemple :



2° Quand le sujet se porte, dès le début, de la dominante à la tonique — ou à l'un des degrés du ton principal — *par mouvement ascendant ;*

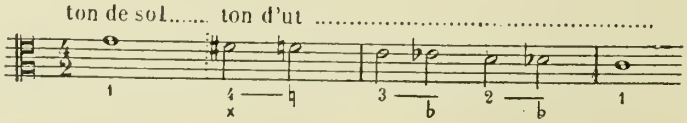
Exemple ·



Le même fait se produit, de la même façon, chaque fois que le sujet module du ton principal au ton de la dominante et réciproquement.

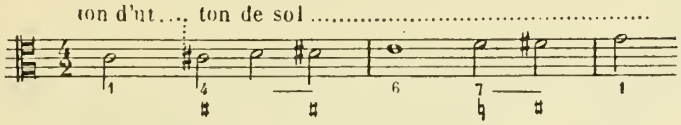
OBSERVATIONS CONCERNANT LES SUJETS CHROMATIQUES.

92. — Il se produirait une IMITATION *du sujet par* MOUVEMENT CONTRAIRE si, *dans la réponse* d'un sujet *chromatique* se portant AU DÉBUT de la *dominante à la tonique par mouvement* DESCENDANT,



on voulait reproduire *l'altération chromatique* du 4e degré du ton principal, lorsqu'il succède immédiatement au 5e degré du ton principal, pris comme 1er degré du ton de la dominante ;

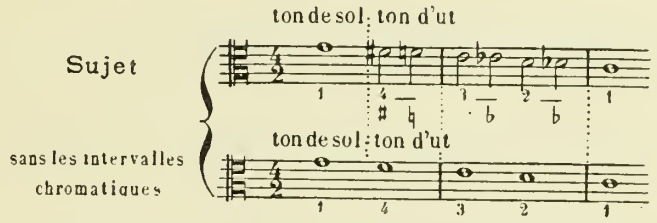
ou si, dans la *réponse* d'un sujet *chromatique* se portant au début de la tonique à la dominante par *mouvement* ASCENDANT :



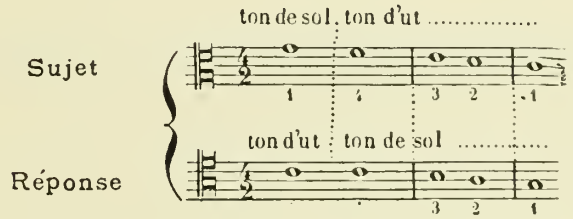
on voulait reproduire l'*altération chromatique* du 4e degré du ton de la dominante, lorsqu'il succède immédiatement au 1er degré du ton principal et que le sujet fait entendre tous les degrés conjoints du 1er au 5e.

93. — Pour bien comprendre le mécanisme de la réponse d'un sujet appartenant à un des deux types précédents, il faut envisager chacun d'eux en supprimant les intervalles chromatiques.

Exemple :

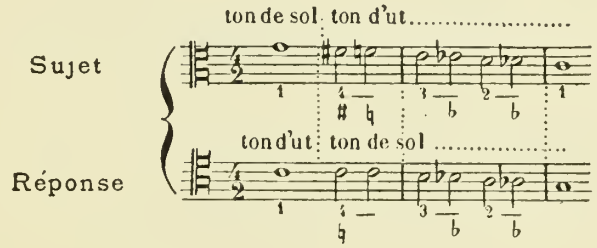


Voici (§ 43) la réponse du sujet ainsi ramené au genre diatonique :



Or, si, dans ce sujet, on peut entre la première et la deuxième note, intercaler un intervalle chromatique, il n'en est pas de même dans la réponse où la deuxième note est la répétition de la première ; on est donc, dans la réponse, obligé de répéter cette même note, tant qu'on n'est pas arrivé *au* 4e *degré naturel* du ton de la dominante,

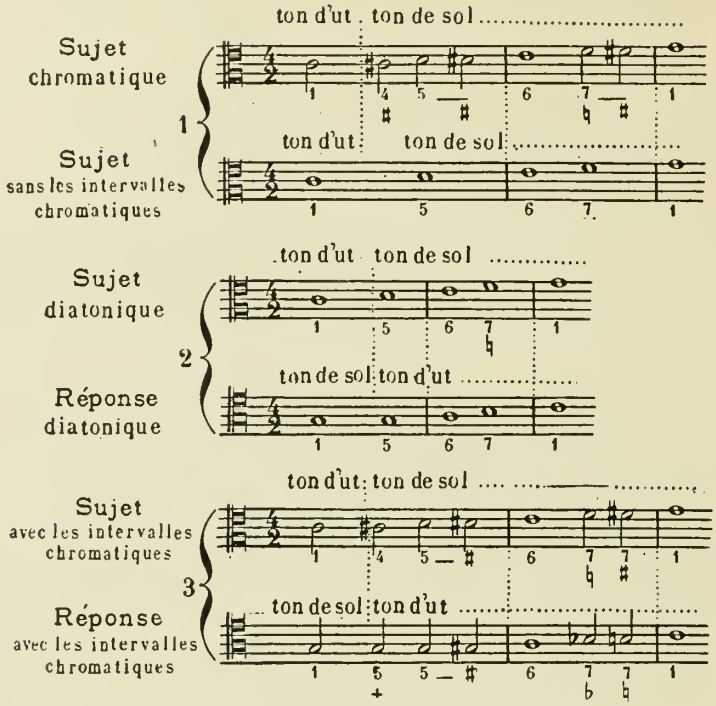
Exemple :



et de répondre à un intervalle altéré par un intervalle naturel, ce qui donne une *imitation* par MOUVEMENT OBLIQUE.

94. — En faisant le même travail pour un sujet se portant *directement* à la dominante par *mouvement chromatique*, on obtient le même résultat pour la réponse.

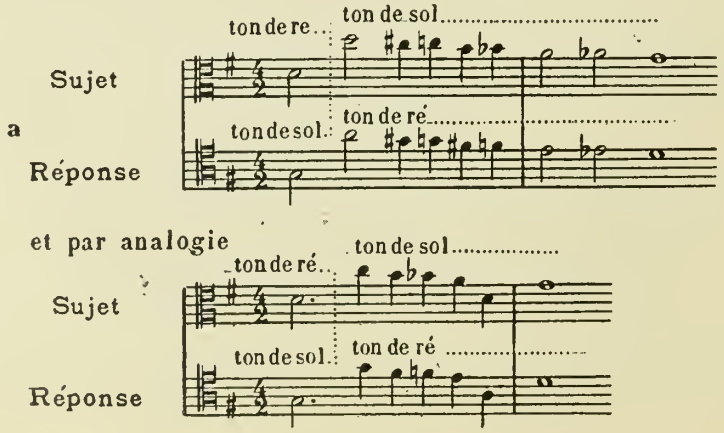
Exemple :

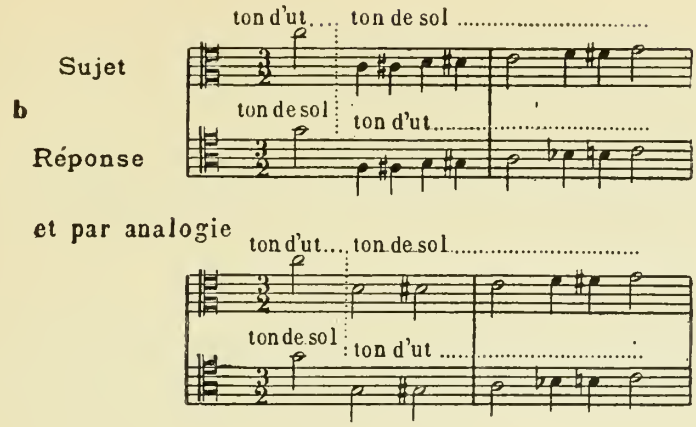


Ici l'on voit que, dans la réponse, c'est le 5e degré du ton principal (homologue du 1er degré du ton de la dominante) qu'il faut répéter, puisque entre ces deux notes semblables on ne peut intercaler un demi-ton chromatique.

Il est par contre évident que cette *dénaturation* de la mélodie du sujet ne se produit plus dans la réponse, lorsque le sujet présente une forme analogue aux suivantes, puisque *l'imitation oblique du sujet résulte du* MOUVEMENT CONJOINT *de la mélodie;* il faudra donc, pour des sujets de ce genre, répondre ainsi, d'après les données de la règle générale :

Exemple :

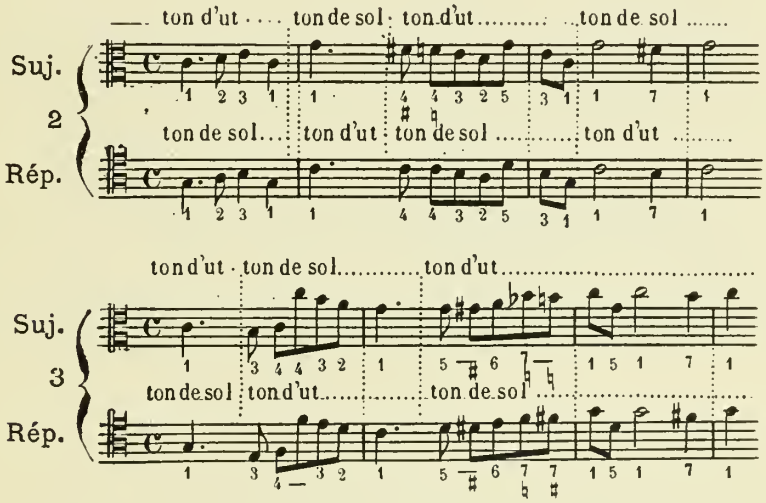




sans préjudice d'ailleurs de l'observation faite plus loin (§ 97) du bien fondé de la *réponse réelle* dans des cas semblables.

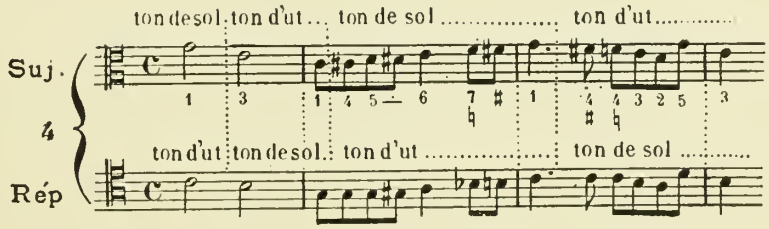
95. — La règle est la même lorsque le sujet, ayant modulé au ton de la dominante, revient à la *tonique* ou à la *médiante* par *mouvement chromatique :*

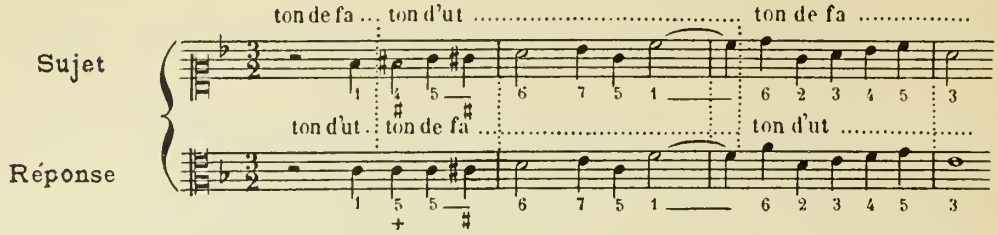
Exemple :



ou si, s'étant porté de la *dominante à la tonique*, il retourne à la *dominante* par *mouvement chromatique*, pour revenir *chromatiquement* à la *tonique* ou à la *médiante :*

Exemple :





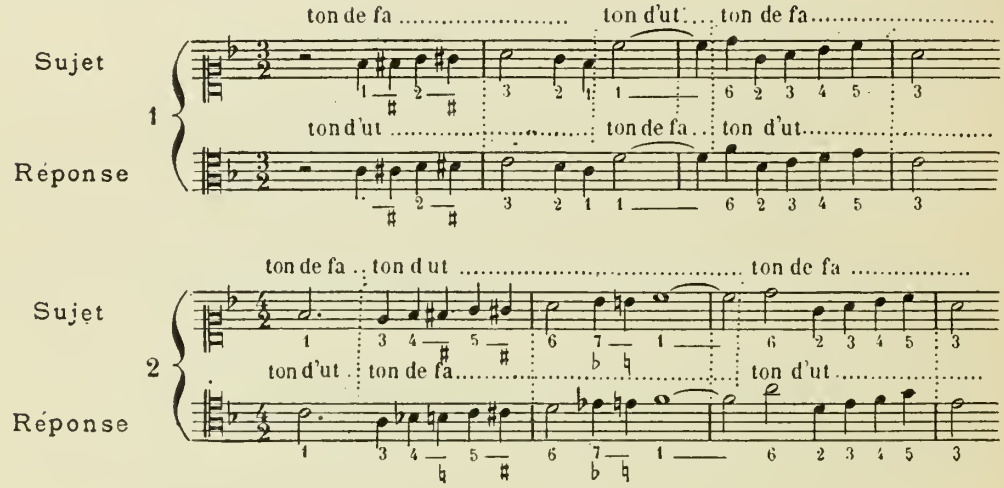
96. — Il en va tout autrement lorsque le mouvement *chromatique* du sujet :

a, s'arrête ou fait retour sur la *médiante* ou la *tonique* avant de faire entendre la *dominante*.

b, fait entendre, *immédiatement après la tonique*, TOUT AUTRE DEGRÉ que le 1er *degré altéré du ton principal* ou que le 2e *degré du ton principal affecte d'une altération descendante*.

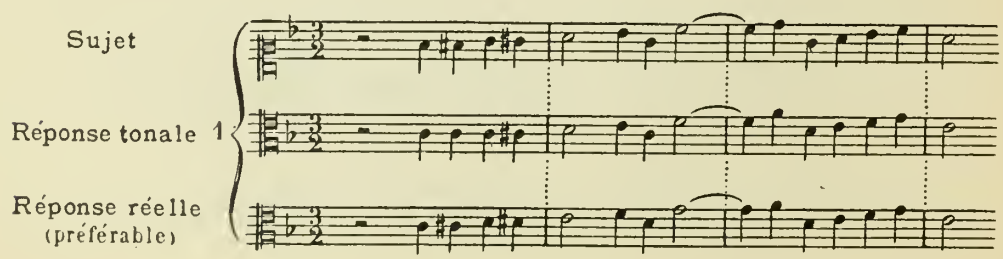
Dans ces cas la réponse obéit aux règles énoncées ci-dessus § 16.

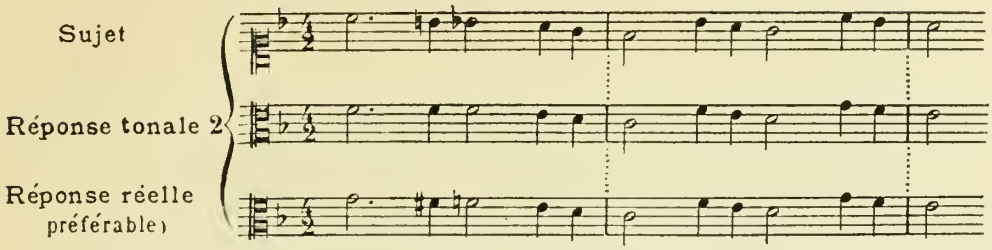
Exemple :



97. — De toute façon, lorsqu'un sujet se porte *directement et chromatiquement* de la *dominante à la tonique par* MOUVEMENT DESCENDANT ou de la *tonique à la dominante* par MOUVEMENT ASCENDANT, la réponse *réelle* est préférable, si la réponse *tonale* modifie par trop la physionomie du sujet.

Exemple :





98. — Lorsque le *sujet chromatique* se porte en MONTANT de la *dominante* à la *tonique* ou en DESCENDANT de la *tonique* à la *dominante*, sa physionomie est mieux conservée par la réponse : quoique l'inconvénient soit moindre, *il vaut mieux encore faire la réponse réelle.*

OBSERVATIONS RELATIVES A QUELQUES FORMES EXCEPTIONNELLES DE SUJETS.

99. — De tout ce qui a été dit précédemment il résulte que, *théoriquement :*

1° *Un sujet ne doit* COMMENCER *que par* la TONIQUE, la MÉDIANTE ou la DOMINANTE ;

2° *Un sujet ne peut absolument* FINIR que par la TONIQUE, la MÉDIANTE, la DOMINANTE ou le 7e DEGRÉ (*non altéré dans le mode mineur*).

Dans la composition libre, il arrive parfois qu'un sujet commence par un autre degré que les degrés sus-énoncés : il est bien évident que l'auteur d'un semblable sujet peut l'interpréter à sa fantaisie, tant au point de vue de la tonalité, que pour la réponse à lui donner.

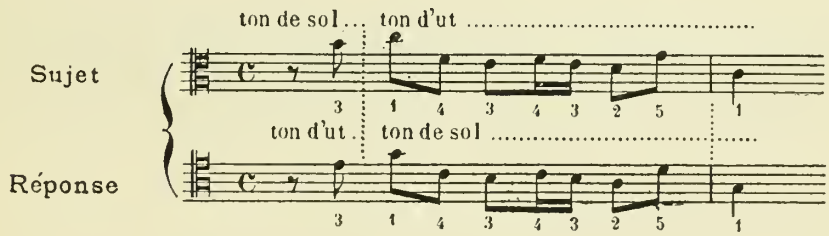
Cependant, en se reportant aux règles énoncées plus haut, on peut trouver à tout sujet de ce genre une interprétation rationnelle qui permettra de faire une réponse logique :

SUJET COMMENÇANT PAR LE 7e DEGRÉ (MODE MINEUR).

100. — Lorsque, dans le mode majeur, un sujet commence par le 7e degré, ce 7e degré sera toujours considéré comme 3e degré du ton de la dominante

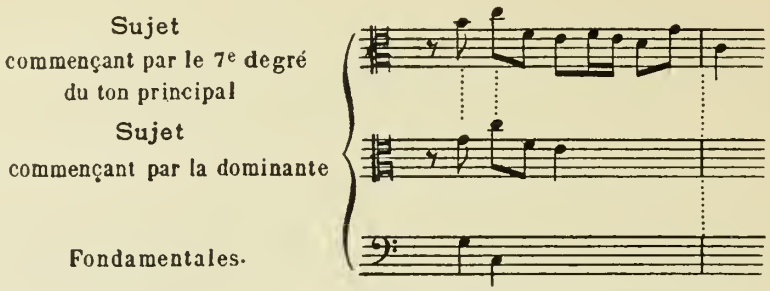
On répondra donc, comme si le sujet commençait dans le ton de la dominante, par le 3e degré du ton principal.

Exemple :



Toute autre réponse faisant entendre le 7e degré du ton de la dominante est illogique, tant au point de vue harmonique qu'au point de vue tonal ; le 7e degré du ton principal est *forcément* la TIERCE DE L'ACCORD DU 5e DEGRÉ et *l'on ne peut y répondre que par la* TIERCE DE L'ACCORD DU 1er DEGRÉ, *puisque le 5e degré du ton principal, au début d'un sujet, est toujours considéré comme 1er degré du ton de la dominante.*

On doit donc traiter ce sujet comme s'il débutait par la dominante, les fondamentales étant les mêmes dans les deux cas :

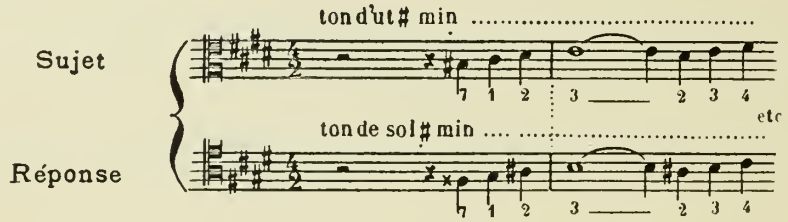


SUJET COMMENÇANT PAR LE 7e DEGRE (MODE MINEUR).

101. — Lorsque, dans le mode mineur, un sujet commence par le 7e degré altéré, ce 7e degré sera toujours considéré comme note sensible du ton principal.

On y répondra donc par la note sensible de la gamme du ton de la dominante.

Exemple :



On ne peut considèrer ce 7e degré altéré comme *tierce* de l'accord parfait du 5e degré du ton d'ut ♯ mineur, puisque cet accord est un accord mineur.

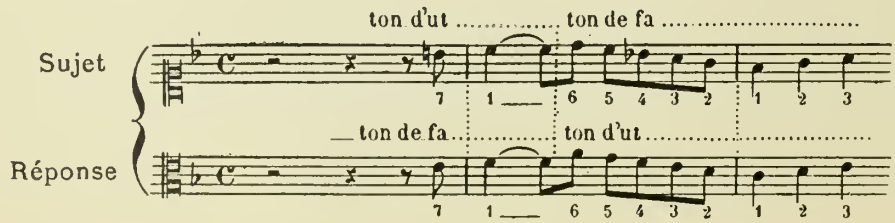
Dans le mode mineur, il est absolument impossible de commencer un sujet par le 7e DEGRÉ NON ALTÉRÉ *du ton principal.*

SUJET COMMENÇANT PAR LE 4e DEGRÉ ALTÉRÉ.

102. — Si un sujet commence par le 4e degré altéré du ton principal, on considérera toujours ce 4e degré altéré comme note sensible du ton de la dominante.

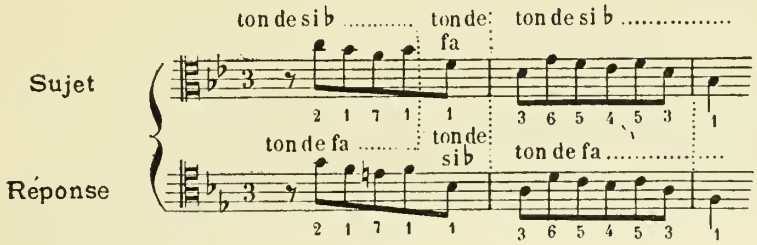
On y répondra par le 7e degré (altéré dans le mode mineur) du ton principal.

Exemple :



103. — Si un sujet commence par le 2e, le 4e non altéré ou le 6e degrés du ton principal, on considérera qu'il commence dans le ton de son 1er degré, et on calculera la 1re note dans la gamme de ce ton, en se reportant pour le reste aux règles énoncées plus haut (§§ 35 et sqq.). *SUJET COMMENÇANT PAR LES 2e, 4e OU 6e DEGRÉS.*

Exemple :



Il est presque impossible de commencer un sujet par le 4e ou 6e degrés d'un ton, sans éveiller dans l'oreille le sentiment de la tonalité dont ces notes formeraient le 1er degré : il faut donc s'abstenir de sujets débutant de la sorte. En composant soi-même des sujets, on se rendra compte facilement combien la tonalité et le mode d'un sujet restent incertains, quand il commence par tout autre degré que la *tonique*, la *médiante* ou la *dominante*.

104. — En résumé :

— I —

Un sujet de fugue ne module pas lorsque commençant et finissant par la tonique ou la médiante, il ne se porte pas au 5e degré, ou ne fait entendre le 5e degré que secondairement, comme note de passage ou broderie, ou dans une marche. *RÉCAPITULATION.*

— II —

Un sujet module au ton de la dominante, lorsque, commençant par la tonique ou la médiante, il se porte au 5e degré soit directement, soit en faisant entendre diverses cordes du ton du 1er degré ou de la dominante.

— III —

Un sujet de fugue module au ton de la dominante lorsqu'il commence par la dominante ou se termine par la dominante ou le 7e degré (non altéré dans le mode mineur).

Dans ce cas, la dominante du sujet devient tonique de la gamme du ton du 5e degré, et le 7e degré du sujet (non altéré dans le mode mineur) est considéré comme 3e degré du ton de la dominante.

— IV —

Quand le sujet commence par la tonique ou la médiante et se porte à la dominante (ou au 7e degré immédiatement suivi de la dominante), en faisant entendre divers autres degrés, tous ces degrés sont calculés dans la gamme du ton principal du sujet, si la note précédant immédiatement la dominante est la médiante ou la tonique.

Dans tous les autres cas, ces degrés sont calculés dans la gamme du ton de la dominante, même le 4e degré non altéré que l'on considère toujours comme 7e degré du ton de la dominante.

— V —

Un sujet module au ton de la dominante, chaque fois qu'il présente une altération caractéristique de ce ton, ou que cette altération est sous-entendue dans l'harmonie.

— VI —

La dominante, une fois entendue comme tonique du ton du 5e degré (soit comme 1re note du sujet, soit dans la tête du sujet après la tonique ou la médiante du ton principal), toutes les notes qui suivent doivent être comptées comme intervalles de la gamme du ton principal : c'est-à-dire que le sujet ne peut plus moduler au ton de la dominante que par une altération caractéristique de ce ton placée devant une des notes, ou sous-entendue dans l'harmonie.

— VII —

Tout intervalle qui, dans le sujet, appartient à la gamme du ton principal, doit être, dans la réponse, reproduit, avec les altérations qui l'affectent, par l'intervalle correspondant de la gamme du ton de la dominante (imitation contrainte à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure)

Et réciproquement :

Tout intervalle qui, dans le sujet, appartient à la gamme du ton de la dominante, doit être, dans la réponse, reproduit, avec les altérations qui l'affectent, par l'intervalle correspondant de la gamme du ton du 1er degré du sujet (imitation contrainte à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure).

TITRE IV :

Du Contresujet

DÉFINITION.

105. — On appelle Contresujet une partie, écrite en contrepoint renversable à l'octave ou à la quinzième, qui, se faisant entendre un peu après le sujet, l'accompagne à chacune de ses entrées.

106. — Les qualités d'un *bon contresujet* sont les suivantes :

QUALITÉS DU CONTRESUJET.

1° Le contre-sujet ne doit avoir avec le sujet que des rapports de modulation : il ne doit en rappeler la forme ni par la mélodie, ni par le rythme ; néanmoins, quelle que soit la différence qui les sépare, le contresujet doit être de même style que le sujet.

Un contresujet ne doit jamais faire une disparate avec le sujet qu'il accompagne. Pas plus que, dans la composition, on ne donne à une mélodie grave et sévère, un accompagnement gai et sautillant, il ne faut joindre à un sujet de fugue d'une expression donnée un contresujet d'un caractère opposé.

2° Le sujet et son contresujet devront pouvoir se servir mutuellement de bonne basse harmonique.

Ce point est essentiel : il ne faut pas oublier que, dans le cours d'une fugue, le *sujet* et le *contresujet* passent alternativement dans toutes les voix; il est donc nécessaire que l'un et l'autre puissent remplir la condition d'une bonne *basse d'harmonie.*

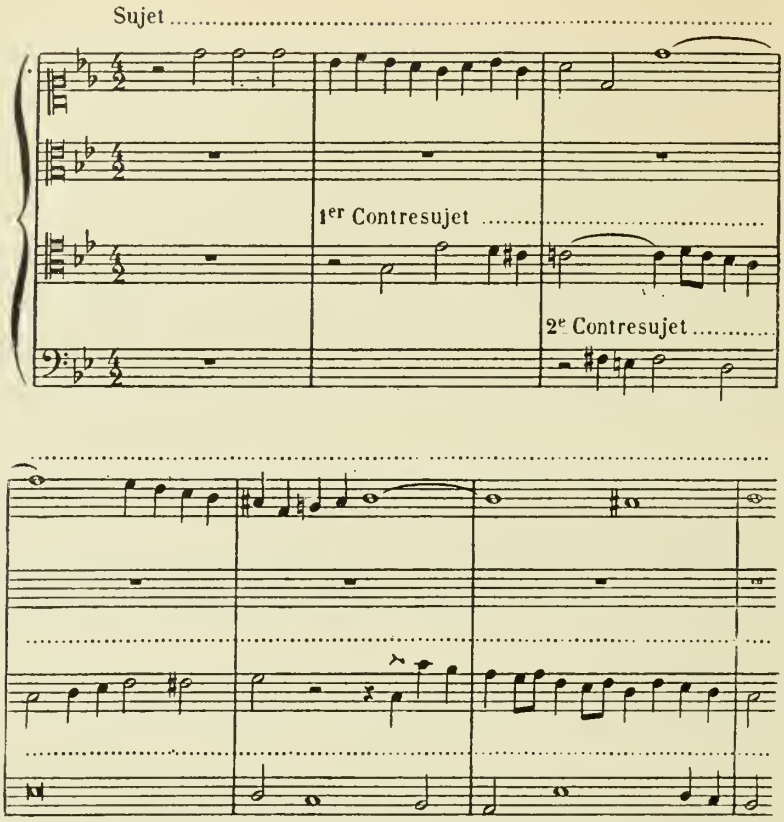
3° Le contresujet devra toujours être entendu après le sujet et, autant que possible, on le commencera immédiatement après la tête du sujet.

Cette règle a pour but de maintenir au *sujet* sa prépondérance et d'éviter la confusion qui résulterait d'entrées simultanées.

Comme on peut donner à un *sujet* de fugue *autant de contresujets qu'il y a de parties* vocales ou instrumentales en plus de celle qui propose le sujet, on aura soin, *dans une fugue à plusieurs contresujets*, que ceux-ci entrent *successivement* et non simultanément.

S'il y a plusieurs *contresujets*, chacun d'eux devra avoir sa mélodie *bien distincte* de la mélodie des autres aussi bien que de celle du sujet : ils ne s'imiteront pas plus entre eux, qu'ils ne pourront imiter le sujet.

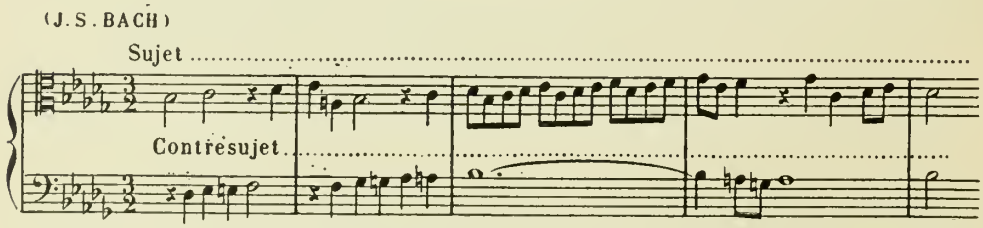
Exemple :



4° Les temps principaux de la mesure devront toujours être frappés, soit par le sujet, soit par le contresujet.

Il faut éviter que le *contresujet* fasse entendre les mêmes valeurs que le *sujet* et aux mêmes endroits ; de même, si le sujet renferme des silences, le *contresujet* devra les remplir, et réciproquement on ne pourra mettre des silences dans le *contresujet* qu'aux endroits où le sujet a un mouvement mélodique.

Exemple :

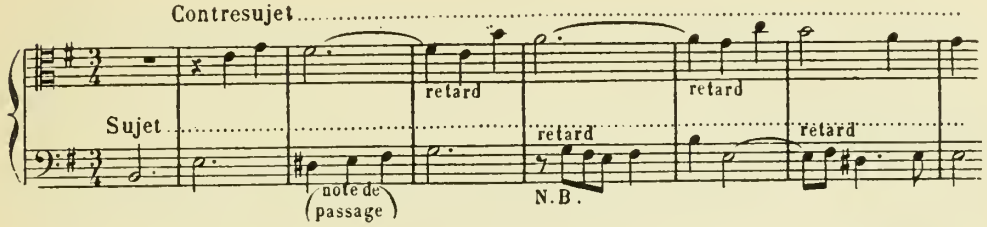


5° Les harmonies déterminées par le contresujet devront être aussi riches et aussi variées que possible.

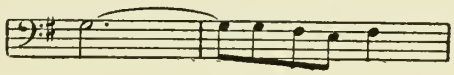
Pour cela il sera nécessaire d'employer aussi souvent que possible les *retards ;* il faudra par contre éviter de changer trop souvent les harmonies dans

le courant d'une mesure, et *on traitera comme notes de passage toutes celles dont la réalisation harmonique réelle ne sera pas absolument nécessaire.*

Exemple :



N.-B. — Chaque fois qu'une note, entendue à la fin d'une mesure, est répétée dans la mesure suivante immédiatement après un silence et *descend d'un degré*, on doit la considérer comme *un retard* et la traiter harmoniquement comme si la syncope avait été soutenue ; dans l'exemple précédent, mesures 4 et 5, on agit comme si la mélodie était écrite ainsi :



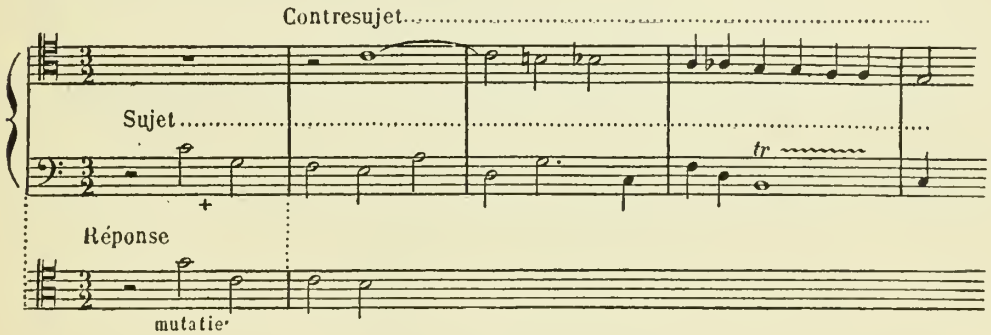
MUTATION DANS LE CONTRESUJET

107. Lorsque le contresujet accompagne la réponse d'un sujet qui ne module pas (fugue réelle), il ne subit aucun changement : on le transpose simplement dans le ton de la réponse.

Si le sujet module (fugue du ton), le contresujet entendu avec la réponse présente une ou plusieurs modifications parallèles aux changements que, dans ce cas, a subis la réponse par rapport au sujet.

Il y a donc dans le *contresujet* MUTATION correspondante à la *mutation* de la réponse.

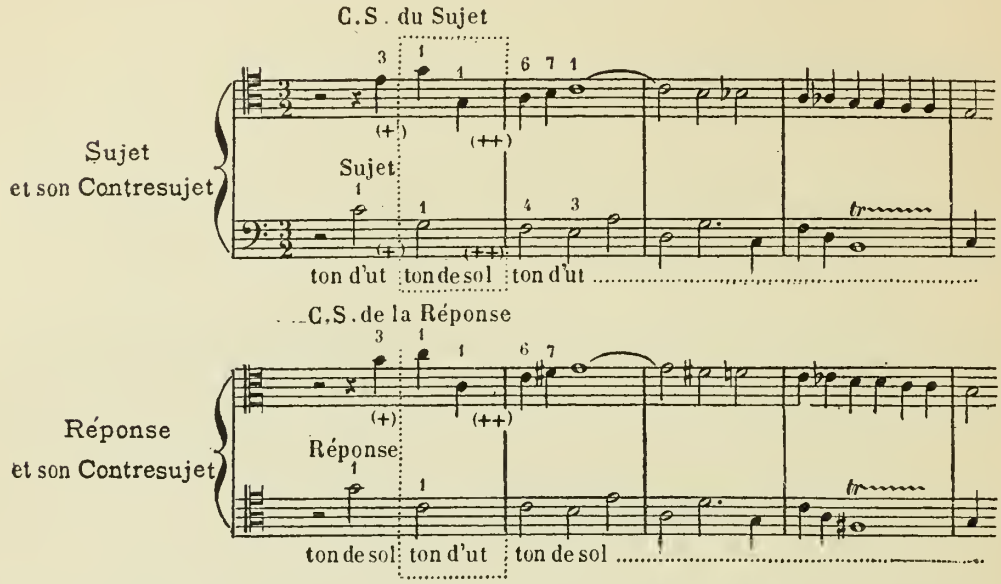
108. — Lorsqu'un sujet doit amener *dès le début* une MUTATION dans la réponse, on fait en sorte de ne *commencer le contresujet qu'immédiatement après l'endroit où se produira la mutation.*



109. — Mais, si, pour une raison quelconque, on *commence le contresujet, avant la première mutation du sujet*, on doit suivre les mêmes règles que pour le sujet, lorsque le contresujet est entendu avec la réponse, c'est-à-dire que pour l'un et pour l'autre il y a identité de *mutation*.

Exemple ·

Les chiffres placés sur les notes indiquent les degrés.



Il y a ici, dans la tête du contresujet, deux *mutations* correspondant aux changements d'intervalles (+) de la réponse par rapport au sujet : à un intervalle mélodique de tierce (+), au début du *contresujet du sujet*, le *contresujet de la réponse* répond, par un intervalle de *seconde ;* c'est le contraire qui a lieu au signe (+ +) où à un intervalle de seconde du contresujet du sujet répond un intervalle de *tierce*. On remarquera que, dans le cas présent, le sujet et la réponse présentent des mutations *inverses* à celles du contresujet, en ce sens qu'à une *addition* d'un degré entre deux intervalles de la réponse par rapport au sujet, correspond une *diminution* égale dans le contresujet et réciproquement.

110. — Mais, dans bien des cas, on éprouve des difficultés presqu'insurmontables à faire entrer le contresujet avant la première mutation, et, de toute façon, on n'est pas libre de donner à la TÊTE *du contresujet* telle forme mélodique que l'on désirerait. *Il vaut donc mieux ne faire entrer celui-ci* QU'APRÈS LA PREMIÈRE MUTATION *de la réponse.*

111. — Le *contresujet* subit d'ailleurs autant de *mutations* qu'il y a de modulations dans le sujet ; l'effet de ces mutations ne se faisant sentir que dans la *réponse*, il est de toute nécessité de NE JAMAIS CHERCHER LE CONTRESUJET SUR LA RÉPONSE, *mais au contraire de toujours se servir du* SUJET *pour le trouver*. Cela se comprend sans qu'il soit besoin d'entrer dans des explications.

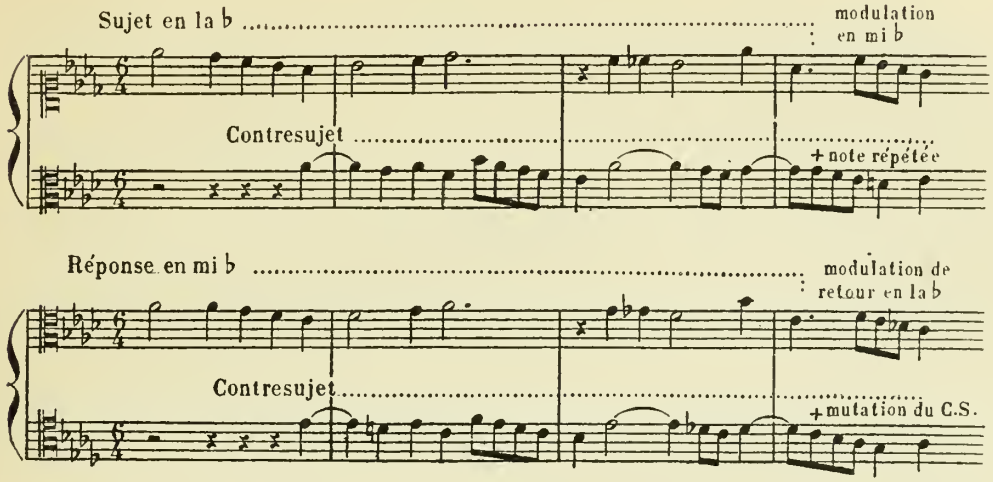
EMPLOI DES RETARDS.

112. — La *suppression* ou l'*addition* d'un intervalle que la mutation produit dans la réponse, rend souvent difficile dans le *contresujet* l'emploi des *retards* qui, justifiés dans le contresujet du sujet, n'auraient pas de résolution dans le contresujet de la réponse.

On peut néanmoins obvier quelquefois à cet inconvénient en répétant une

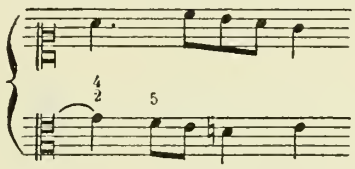
note dans le contresujet, si la mutation doit amener la suppression d'un intervalle.

Exemple :

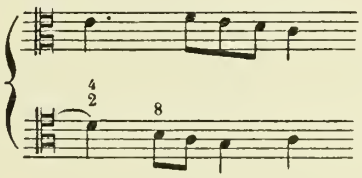


On voit par cet exemple que la mutation qui, dans la réponse, *supprime* un intervalle par rapport au sujet, en *ajoute* un au même endroit dans le contresujet.

Si l'on avait fait dans le *contresujet du sujet* le retard sans répétition de note

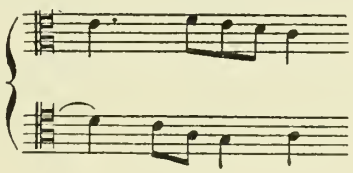


on aurait eu pour le *contresujet de la réponse :*



ce qui aurait donné une *dissonance* de *seconde* SANS RÉSOLUTION.

On aurait pu, il est vrai, présenter ainsi ce passage



Mais, outre que cette forme aurait donné une *réalisation harmonique* très gauche, elle aurait *dénaturé* par trop la *ligne mélodique* du *contresujet*. Il valait donc mieux, plutôt que de mettre une consonance, d'harmonie plate et sans force, user de l'artifice indiqué ci-dessus en répétant une note dans le *contresujet du sujet :* on remarquera que, dans ce cas,

comme dans tous les cas analogues, la *résolution de la dissonance* ne se fait pas dans le *contresujet* de la réponse sur le même temps que dans le *contresujet* du sujet; mais cela n'a pas d'importance : le retard se résout, voilà le principal.

DÉNOMINATION DES FUGUES.

113. — On appelait autrefois FUGUE SIMPLE, une fugue dans laquelle le *contresujet* était remplacé par des *contrepoints simples*, variés suivant l'imagination du compositeur : ce genre de fugue n'est plus pratiqué que dans la composition libre.

On se servait aussi des termes de FUGUE DOUBLE *ou* A DEUX SUJETS pour la *fugue à un sujet et un contresujet;* FUGUE TRIPLE, FUGUE QUADRUPLE OU A TROIS SUJETS, A QUATRE SUJETS pour les *fugues à un sujet* et *deux* ou *trois contresujets*. Ces dénominations sont abandonnées aujourd'hui : on dit simplement qu'une *fugue* est à *un sujet* et à *un, deux, trois contresujets*, selon le nombre de ces derniers.

114. — Lorsqu'une FUGUE est A DEUX OU TROIS CONTRESUJETS, *on doit les combiner avec le sujet d'après les règles du* CONTREPOINT RENVERSABLE A TROIS OU QUATRE PARTIES, selon les cas.

115. — Bien qu'on puisse faire une bonne fugue sans contresujet, *il est impossible d'en réussir une avec un mauvais contresujet*

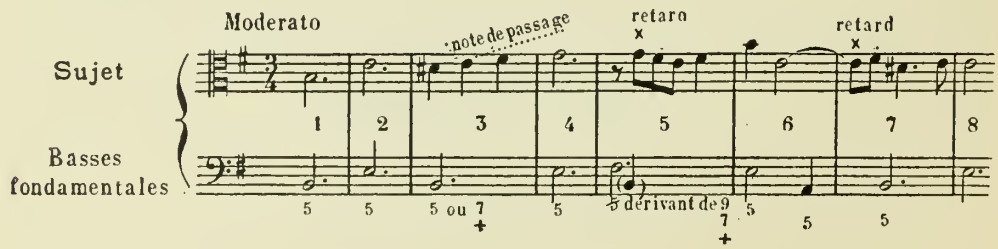
La composition du contresujet est donc de la plus grande importance : nous allons donner ci-après le moyen pratique de trouver un bon contresujet.

CONSTRUCTION DU CONTRESUJET.

116. — Le sujet étant choisi, il faut *avant toute chose* en rechercher les HARMONIES FONDAMENTALES : ces harmonies une fois déterminées, on prend, pour *charpente* du contresujet, parmi les notes qui composent les accords fondamentaux, les meilleures de celles qui sont renversables avec le sujet; c'est à dire *celles qui donnent les meilleures* BASSES *du sujet et auxquelles le sujet peut servir de* BONNE BASSE HARMONIQUE.

On a ainsi une première ébauche du *contresujet :* il ne reste plus qu'à donner à celui-ci la forme et le caractère le plus en rapport avec la mélodie du sujet :

Exemple :

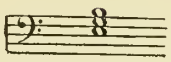


117. — Ce sujet se compose de huit mesures :

Nous avons vu, au paragraphe précédent, que le *contresujet* doit commencer immédiatement après la tête du sujet. Laissant donc de côté la première mesure, nous le ferons débuter à la seconde.

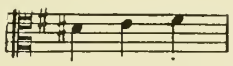
1° Seconde mesure.

Des trois notes contenues dans l'harmonie fondamentale de cette mesure,



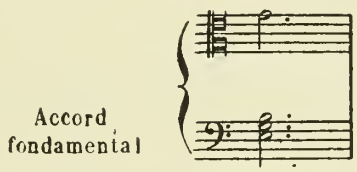
deux, *mi* et *sol*, sont *renversables* avec la note *mi* du sujet : toutes deux sont également bonnes comme *basses* et, inversement, le sujet peut leur servir de bonne basse à l'une et à l'autre ; nous pourrons donc employer indifféremment l'une ou l'autre.

2° Troisième mesure.



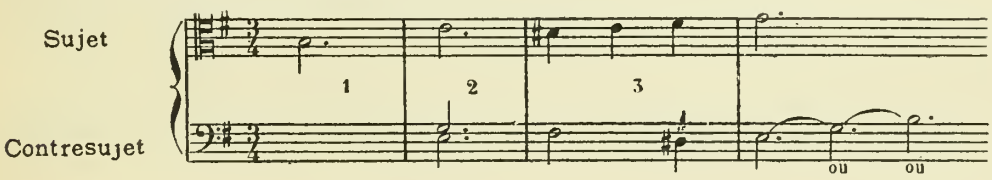
Pour éviter trop d'harmonies différentes, nous considérerons le *mi* du deuxième temps comme une *note de passage*. Du même coup nous écarterons, *en tant qu'accord fondamental*, la 7^{e} de dominante qui, nécessitant une préparation, exigerait l'*harmonisation* du *mi* du deuxième temps ; cet accord, d'ailleurs, faute de préparation dans la mesure précédente, ne saurait être conservé comme accord fondamental de la 1re note (*ré* ♮) de la mesure. Il ne nous reste donc, comme notes renversables avec le *ré* ♮ et le *fa* ♯ de cette mesure, que la tierce (*ré* ♮) de la fondamentale, ou la quinte (*fa* ♯) ; mais le *ré* ♮ du 1er temps ne peut être doublé harmoniquement, en tant que *note sensible :* nous sommes donc obligés, *dans le contresujet*, de nous en tenir au *fa* ♯ pour le premier temps ; et, pour le troisième temps, nous aurons le choix entre le *ré* ♮ ou le *fa* ♯. A première vue, nous opterons pour le *ré* ♮ qui nous donnera avec le sujet un échange de notes.

3° Quatrième mesure.

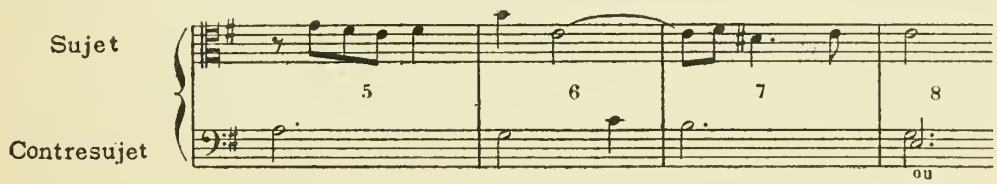


Les trois notes de l'accord fondamental sont *renversables* avec la note *sol* du sujet : elles sont également bonnes comme *basses*, quoique la *fondamentale* ou la *tierce* soient préférables.

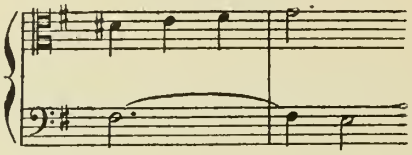
118. — Si nous envisageons maintenant l'ensemble de ces quatre mesures, nous aurons pour notre *contresujet* l'esquisse suivante :



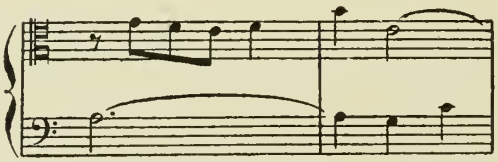
En continuant le même travail pour les quatre autres mesures, on trouvera pour le *contresujet* l'esquisse suivante :



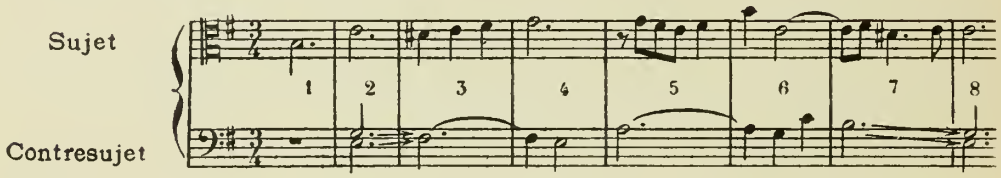
Mais, comparant ensemble les mesures 3 et 4, nous voyons que, si nous gardons à la 3e mesure le *fa* pendant les trois temps, nous pourrons le retarder sur le 1er temps de la 4e mesure; ce qui nous fournira une harmonie plus riche :



Il en sera de même pour la 6e mesure, où nous pouvons sur le 1er temps retarder le *sol* par le *la* de la mesure précédente :



d'où, pour l'ensemble du *contresujet* :



119. — Tel qu'il est, ce CONTRESUJET pourrait suffire *harmoniquement :* mais, au point de vue du *travail contrapuntique*, il n'offrirait aucune ressource. Seule, la 6e mesure a une allure mélodique et expressive, en rapport avec le caractère du sujet.

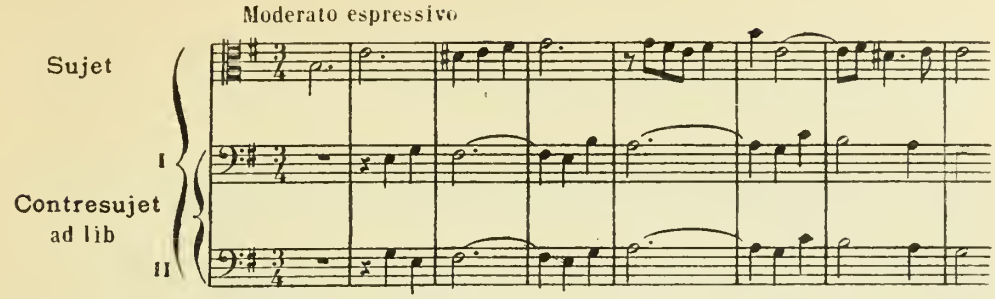
Il est donc nécessaire de travailler cette *ébauche*, de COMPOSER en un mot avec elle une *phrase musicale* qui puisse, comme un autre chant de même style, accompagner la mélodie du sujet, sans lui ressembler ni rythmiquement ni mélodiquement.

120. — Tout d'abord nous éviterons dans la 2e mesure de commencer le contresujet sur le 1er temps, afin que son entrée soit plus apparente : et, puisque nous avons le choix entre les deux notes *mi* et *sol*, nous pourrons les faire entendre successivement, de façon que tous les temps de la mesure soient marqués; IL EST EN EFFET NÉCESSAIRE QUE LE CONTRESUJET FRAPPE LES TEMPS QUE NE FAIT PAS ENTENDRE LE SUJET, et *réciproquement*, IL EST INUTILE QUE LE CONTRESUJET AIT TOUJOURS DU MOUVEMENT MÉLODIQUE LORSQUE LE SUJET EN A.

En d'autres termes, *il faut éviter que le sujet et le contresujet fassent entendre parallèlement et simultanément des valeurs semblables.*

Pour la même raison, nous frapperons le 3e temps de la 4e mesure soit avec le *sol*, soit avec le *si*, et, dans l'avant-dernière mesure, nous ferons entendre sur le 3e temps la septième (*la*) qui reliera le *si* du 1er temps avec le *sol* du 1er temps de la 8e mesure.

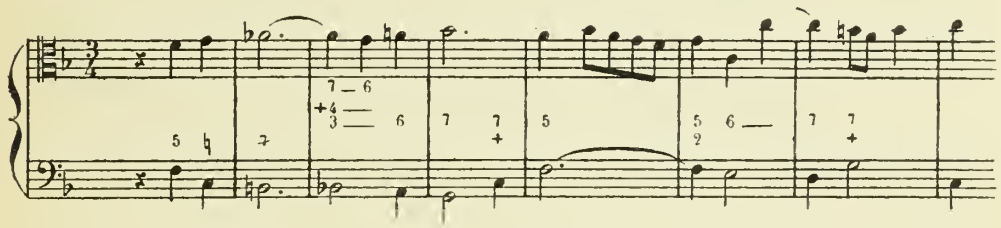
Nous aurons donc pour le CONTRESUJET à choisir entre ces deux formes, très peu différentes et également bonnes *harmoniquement*, quoique la première soit *mélodiquement* préférable :



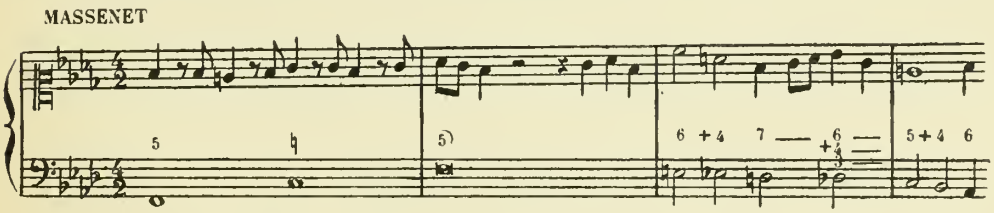
121. — Certains sujets ne peuvent être harmonisés que *chromatiquement* : on risque, en les traitant autrement, de tomber dans une grossière erreur — impardonnable chez un musicien — et qui consiste à traiter un sujet appartenant au mode majeur comme s'il appartenait au mode mineur et réciproquement. CONTRESUJETS CHROMATIQUES.

122. — Dans le sujet :

il est évident que la 2e mesure ne peut avoir pour fondamentale la *tonique fa*, puisque, à cause de l'altération du *la*, l'accord appartiendrait au mode mineur : il sera donc nécessaire de donner à ce sujet une harmonie telle que la suivante, qui seule pourra donner naissance à un *bon* CONTRESUJET.

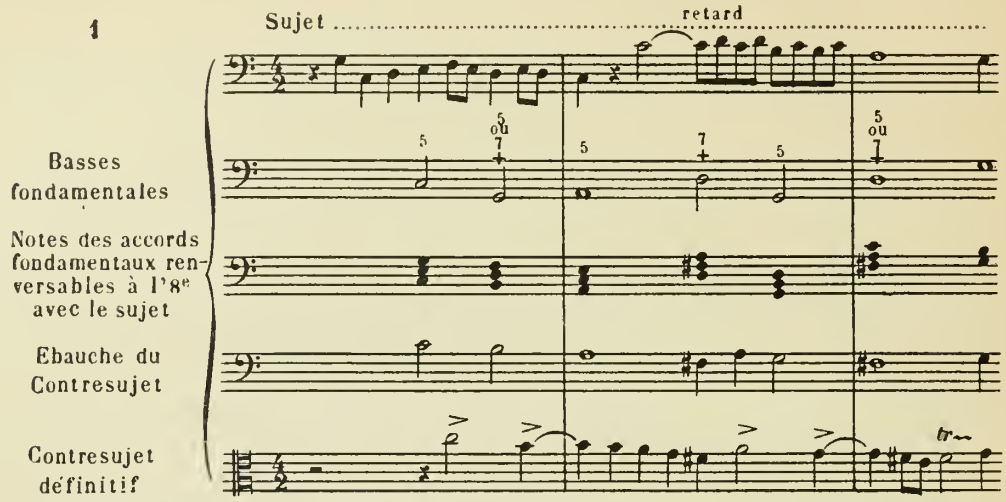


123. — Il en est de même pour cet autre sujet, qui, à un moment donné (3e mesure), module au ton de la sous-dominante (mode mineur) du ton principal : on serait inexcusable de croire que ce sujet, appartenant au mode mineur, puisse se terminer dans le mode majeur.

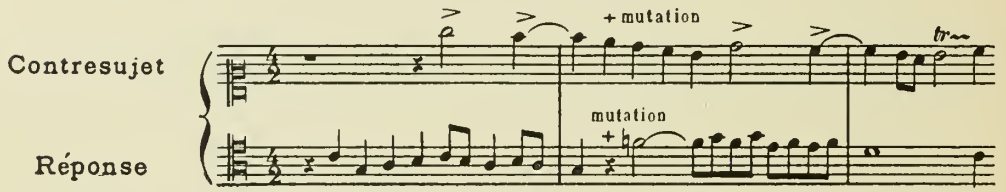


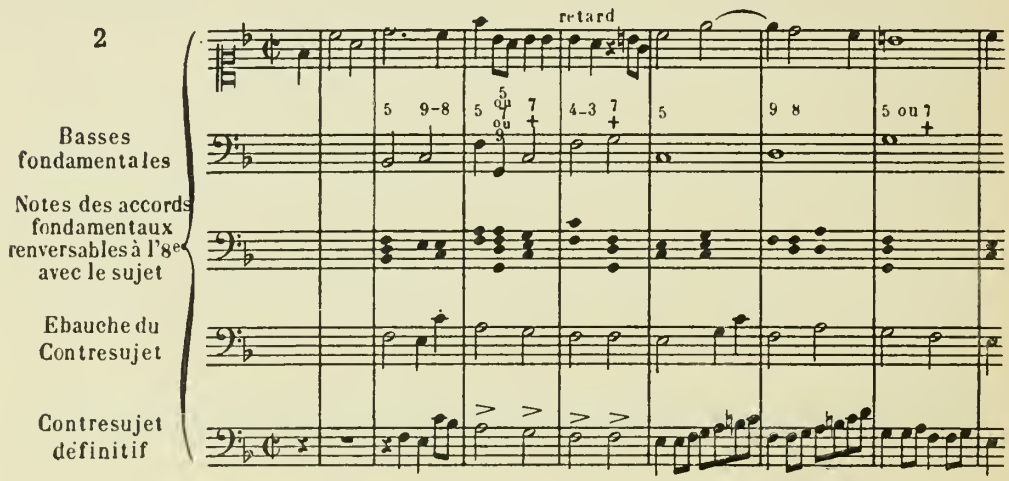
124. — Il sera donc utile de toujours se préoccuper, dans la recherche des harmonies *naturelles* d'un sujet, de la possibilité d'une *marche* CHROMATIQUE, celle-ci, lorsqu'elle existe, fournissant incontestablement la plus grande richesse harmonique au *contresujet*, et devant par cela même être préférée à toute autre, le cas échéant.

125. — Voici quelques autres exemples exposant, sous forme de tableaux synoptiques, les différentes *phases* de la GENÈSE d'un *contresujet :*

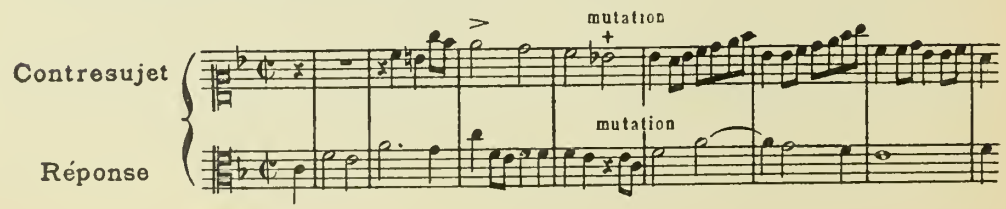


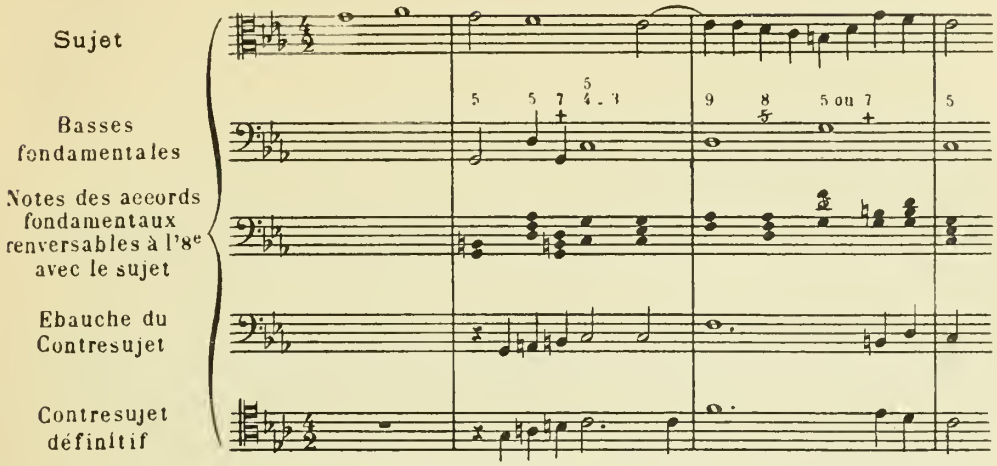
Le même *Contresujet* accompagnant la RÉPONSE (renversé a la 15e)



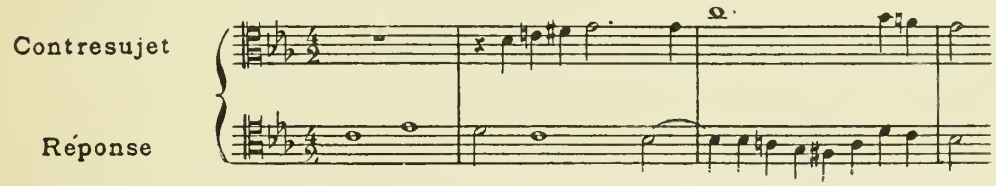


Le même *Contresujet* accompagnant la RÉPONSE





Le même *Contresujet* accompagnant la RÉPONSE.



Telles sont, présentées sous leur forme analytique, les opérations successives que nécessite la construction d'un *contresujet*. Avec l'expérience et la pratique, on arrive à les concevoir d'ensemble, synthétiquement, les notes constitutives du *contresujet* s'imposant d'elles-mêmes à première réflexion, sans qu'il soit besoin, hors certains cas spécialement délicats, de se livrer à ce travail d'analyse, qui se fait instinctivement.

En résumé, l'on voit que, pour un sujet quelconque, tout *les bons contresujets* auront pour base les mêmes éléments harmoniques, et qu'ils ne se différencieront que par le rythme ou la mélodie que l'imagination de chacun pourra leur attribuer.

TITRE V :

De l'Exposition de la Fugue

DÉFINITIONS.

126. — Pour commencer une fugue, on propose le sujet dans une des parties, puis la réponse dans une autre partie ; une troisième voix fait de nouveau entendre le sujet, auquel succède la réponse comme quatrième entrée.

L'ensemble de ces quatre entrées successives constitue L'EXPOSITION.

127. — Quel que soit le nombre de parties vocales ou instrumentales d'une fugue, *l'exposition n'a jamais moins de quatre entrées.*

ENTRÉE DU CONTRESUJET.

128. — Le sujet doit toujours alterner avec la réponse.

Le ou *les contresujets* peuvent être exposés dès la première entrée du sujet ; mais, pour la bonne compréhension des *thèmes* qui composent une fugue, il est meilleur de ne les faire entrer que *successivement* et d'exposer *le sujet* seul, *en ne faisant entrer le contresujet qu'avec la réponse* ; cette disposition a l'avantage de donner plus de relief à l'un et à l'autre.

129. — *S'il y a plusieurs contresujets*, on pourra exposer le premier à la 2e entrée, et faire entendre les autres successivement à la 3e et à la 4e entrées : l'effet produit sera plus net et il sera plus facile de suivre, dans le courant de la fugue, les développements du *thème principal* et des *thèmes accessoires.*

130. — Cependant, si le sujet est en valeurs longues ou n'a pas une forme mélodique très accusée, on pourra faire entendre le ou les *contresujets* dès la première entrée, afin de relever l'intérêt du début de la fugue, qui pourrait être froid et languissant.

SUJET REPORTÉ A UNE VOIX CORRESPONDANTE.

131. — Un sujet qui est proposé à une voix peut être indifféremment transporté dans la voix de tessiture correspondante ; c'est-à-dire que un sujet écrit pour la *basse* peut aussi bien être exposé par le *contralto*, et réciproquement ; de même un sujet donné au *ténor* peut être aussi bien exposé par le *soprano* et réciproquement ; mais on ne devra jamais, dans l'exposition, faire entendre à la *basse* ou au *contralto* un sujet proposé au *ténor* ou au *soprano* et réciproquement.

132. — Si l'on fait entendre le *contresujet* dès la première entrée du sujet, il faut l'exposer de préférence à la voix de *tessiture correspondante.*

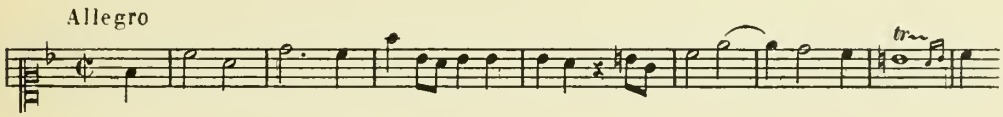
Si le *contresujet* ne doit entrer que comme accompagnement de la *réponse*, il sera bon de le faire entendre dans la partie qui vient d'exposer le sujet.

(Ceci ne s'applique qu'au cas où la fugue a UN SEUL *contresujet*.)

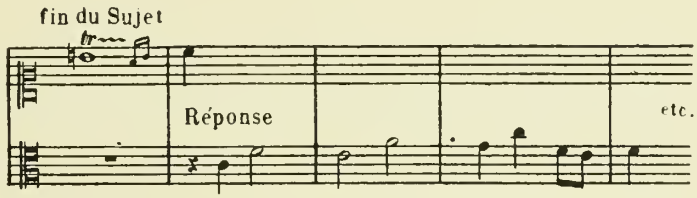
133. — La réponse doit entrer aussitôt que la partie qui proposait le sujet a achevé de le faire entendre.

Assez fréquemment cependant cette règle ne peut être observée, soit que le rythme du sujet s'y oppose, soit que, par suite de la modulation de la réponse, les deux tonalités ne puissent s'enchaîner correctement.

Exemple :

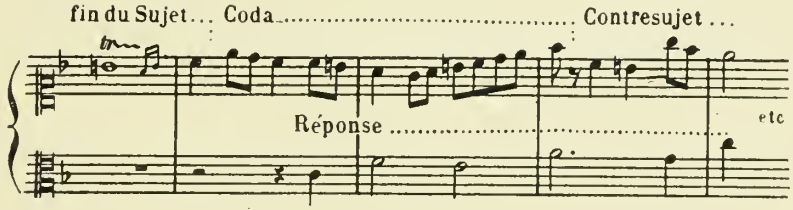


Il est évident qu'ici, en faisant entrer la réponse immédiatement après la dernière note du sujet, on dénaturerait complètement le rythme du thème, puisque les temps frappés de la réponse, ne concorderaient pas avec ceux du sujet,



ce qui est inadmissible au point de vue purement musical.

134. — On remplit alors le restant de la mesure par une coda : c'est un conduit mélodique écrit en contrepoint simple ou double qui sert à amener l'entrée de la réponse, et que l'on continue jusqu'à l'entrée du contresujet, soit que l'on fasse un *court silence* avant celui-ci, soit qu'on l'enchaîne sans interruption à la *coda* : *CODA DU SUJET.*



On aura soin de composer cette *coda* dans le STYLE du *sujet* et du *contre-sujet*, de manière que ce dernier soit la *conséquence naturelle de la coda*, comme la *coda* elle-même doit être la *suite logique du sujet*.

135. — La coda en effet, comme toute figure *mélodique* ou *rythmique*

entendue dans une voix quelconque pendant l'exposition, devient partie intégrante de la fugue et sert aux développements ultérieurs du sujet.

Si la note qui termine le sujet et celle qui commence la réponse, quoique formant un intervalle consonnant usité en contrepoint, ne font pas partie de la même tonalité et que le sujet finisse sur le temps même où devrait entrer la réponse, on est obligé d'ajouter une CODA. On trouvera un exemple de ce cas dans une des expositions citées plus loin (§ 156).

Dans certains cas, on ajoute une CODA à un *sujet* avant de faire entrer la *réponse*, quoique celle-ci puisse se faire entendre sur la dernière note du sujet : on en voit un exemple au § 172 (8e mesure) où la *coda* est ajoutée pour l'*eurythmie* du sujet et pour éviter un *unisson*.

Des considérations purement *musicales* peuvent également amener la suppression d'une *coda* qui, à première vue, semblerait nécessaire (voir l'exposition §§ 160-161) : en pareille circonstance, on ne peut que se laisser déterminer par son propre sentiment, car il est impossible de prévoir des cas de ce genre et à plus forte raison de donner une règle fixe les concernant.

SECONDE CODA.

136. — Il arrive souvent que, la réponse entrant sur la dernière note du sujet, la 3e entrée ne peut se faire immédiatement après la deuxième : *on ajoute alors une* SECONDE CODA entre la 2e et la 3e entrées.

Cette coda peut être plus développée et *se composer*, suivant le mouvement de la fugue, de *deux* ou *trois* mesures : on en profite, si l'on craint que le sujet et son contresujet ne fournissent pas assez d'éléments aux développements ultérieurs, pour inventer une NOUVELLE FIGURE *mélodique* et *rythmique*, dont on se servira ; *mais on se trouve dans l'obligation absolue de l'employer de suite, pour remplir les parties qui ne font entendre ni le sujet ni le contresujet.*

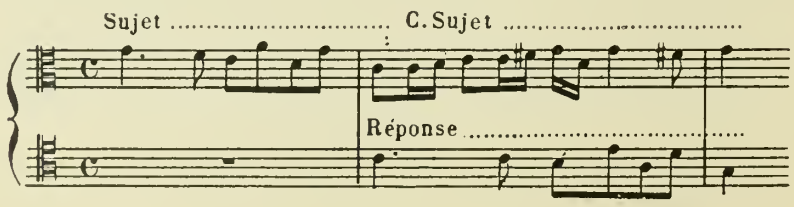
Ce procédé d'ailleurs est d'un usage assez fréquent, même si les entrées alternatives du sujet et de la réponse peuvent se faire sans interruption.

UNISSON ÉVITÉ.

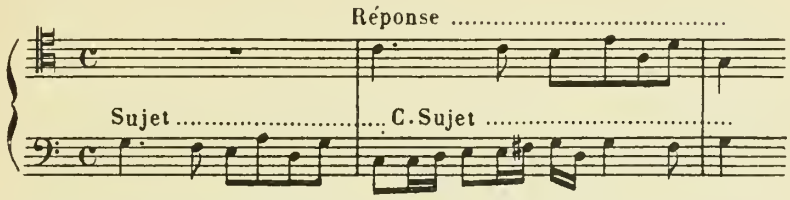
137. — **Il faut éviter que la dernière note du sujet et la première note de la réponse donnent un unisson.**

Dans ce cas, on reporte la première entrée du sujet à la voix de tessiture correspondante (*soprano-ténor*, *contralto-basse*).

Exemple : le sujet étant donné au *contralto*,



et produisant un UNISSON avec la 1re note de la réponse, on le transporte à la *basse*, (voix correspondante du *contralto*) :



ainsi la première note de la réponse se trouve à l'*octave supérieure* de la dernière note du sujet, au lieu de former *unisson* avec elle.

On peut encore, pour éviter un *unisson* de ce genre, ajouter une CODA au *sujet* (voir l'exemple § 172).

PARTIES LIBRES.

138. — Lorsque la partie qui expose d'abord le *sujet* a achevé de le faire entendre, une autre partie propose la *réponse :* la première partie continue pendant ce temps un *contrepoint simple* ou PARTIE LIBRE, qu'elle interrompt un instant par un court silence avant de faire entendre le *contresujet ;* cependant il n'y a pas d'inconvénient à ce que le *contresujet* se relie sans interruption à ce contrepoint.

La *réponse* une fois achevée, une troisième partie fait entendre le *sujet*, pendant que la voix qui avait proposé la *réponse* attaque à son tour le *contresujet* de la même manière que l'avait fait la première partie : celle-ci continue à accompagner cette troisième entrée par *une partie libre* en contrepoint simple.

A son tour la quatrième voix expose la *réponse* accompagnée par le *contresujet* dans la voix qui vient de faire entendre le sujet, pendant que les deux autres parties font entendre des *contrepoints simples*, DE MÊME STYLE que le *sujet et le contresujet*.

139. — *Les* CONTREPOINTS D'ACCOMPAGNEMENT OU PARTIES LIBRES *auront une ligne mélodique bien accusée et ne* FERONT PAS *de simples* REMPLISSAGES HARMONIQUES.

Autant que possible, dès le début, ces *parties libres* seront écrites dans le STYLE D'IMITATION.

EXPOSITION A DEUX PARTIES.

140. — Si la fugue est à *deux parties*, chaque voix exposera le *sujet* et la *réponse :* celle qui propose le sujet pour la première fois, fera entendre la réponse à la 4e entrée, et par suite, la voix qui aura exposé la *réponse* comme 2e entrée fera entendre la 3e entrée du sujet.

EXPOSITION A PLUS DE DEUX PARTIES.

141. — Dans une exposition à *trois parties*, la voix qui aura proposé le *sujet* pour la première fois fera entendre la *réponse* à la 4e entrée : les deux autres voix feront, l'une, la deuxième entrée (*réponse*), l'autre la 3e entrée (*sujet*).

*Au-dessus de trois parties, chaque voix ne peut faire entendre qu'*UNE FOIS, *soit le* SUJET, *soit la* RÉPONSE.

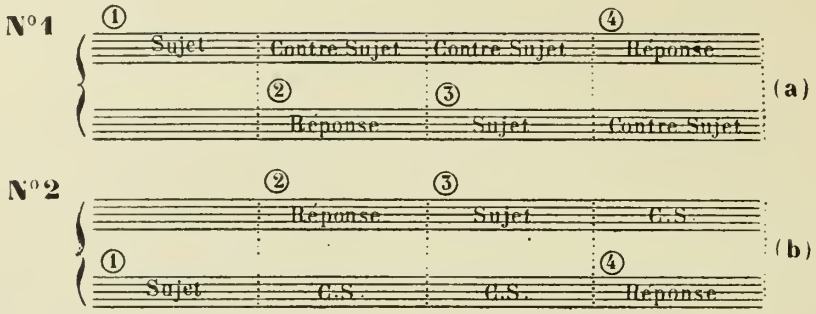
Les tableaux suivants donnent les différentes dispositions que l'on peut adopter pour les entrées successives du sujet et de la réponse à deux, trois ou quatre parties :

142. — - A -

EXPOSITION AVEC UN CONTRESUJET.

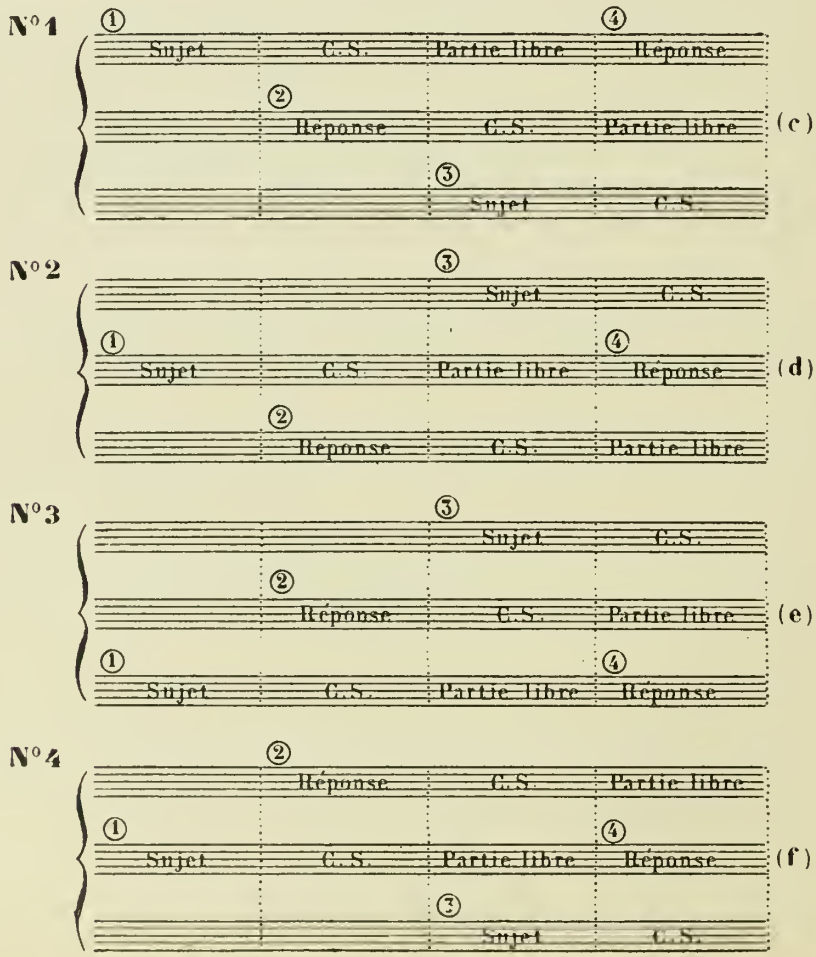
Modèles d'exposition avec **un Contresujet** entendu après le sujet (c'est-à-dire sur la 2e entrée seulement)

1°) **à deux parties**



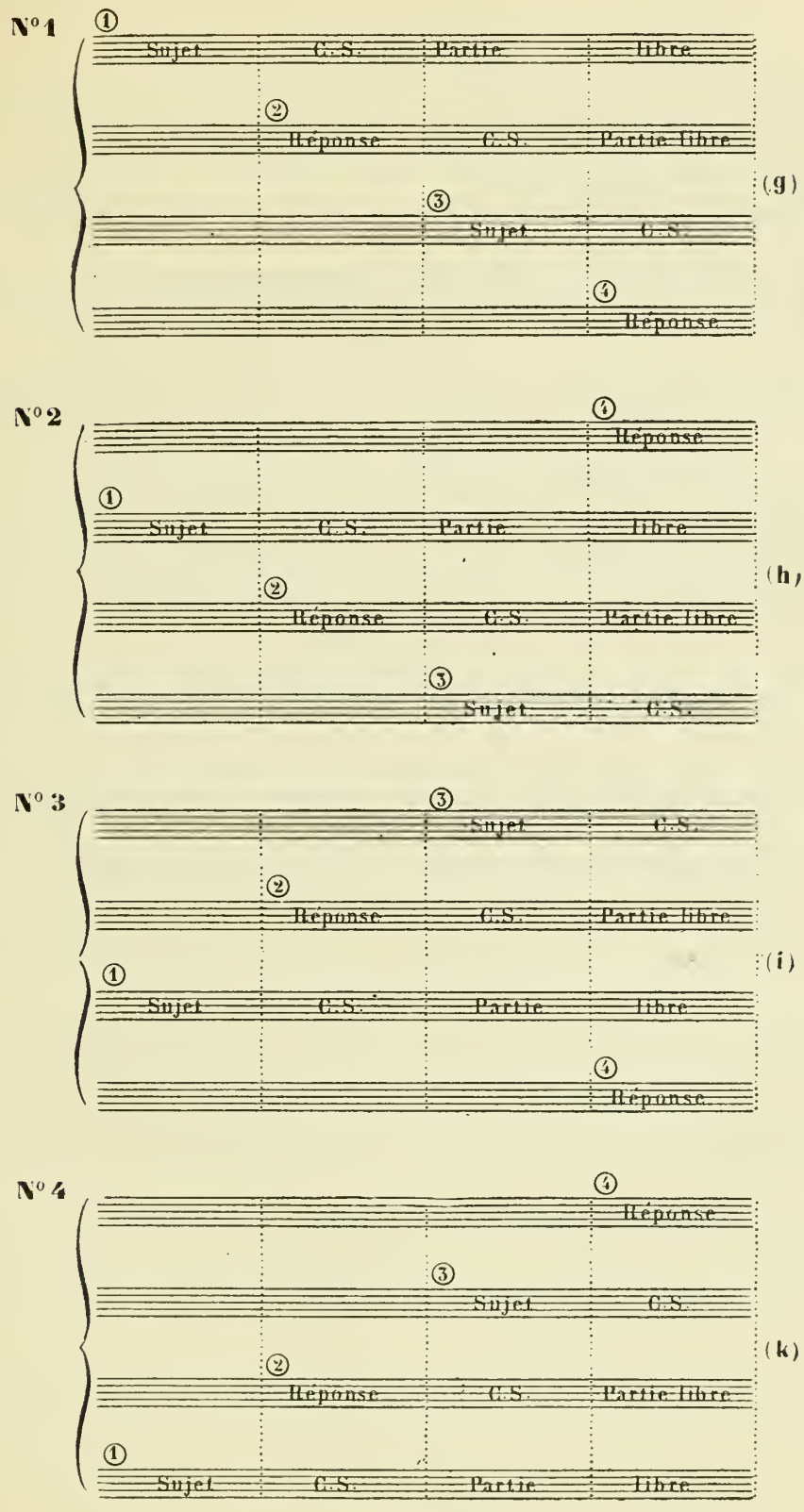
Nota : - Dans la fugue à 2 parties, on doit toujours suivre une des deux dispositions ci-dessus – c'est-à-dire faire entendre une fois le sujet *seul*, sans l'accompagner du Contresujet.

143. — 2°) **à 3 parties**



144. — 3°) à 4 parties

EXPOSITION AVEC UN CONTRESUJET (suite).



EXPOSITION AVEC UN CONTRESUJET (suite).

- B -

145. — Modèles d'exposition avec un Contresujet entendu dès la 1re entree du Sujet.

1°) à 3 parties

N° 1

Sujet	C.S.	Partie lib.	Réponse
C.S.	Partie lib.	Sujet	C.S.
	Réponse	C.S.	Partie lib.

N° 2

	Réponse	C.S.	Partie lib.
Sujet	C.S.	Partie lib.	Réponse
C.S.	Partie lib.	Sujet	C.S.

N° 3

C.S.	Partie lib.	Sujet	C.S.
Sujet	C.S.	Partie lib.	Réponse
	Réponse	C.S.	Partie lib.

N° 4

	Réponse	C.S.	Partie lib.
C.S.	Partie lib.	Sujet	C.S.
Sujet	C.S.	Partie lib.	Réponse

146. — **2°) à 4 parties**

N° 1

Sujet	Partie lib.	C.S.	Partie lib.
	Réponse	Partie lib.	C.S.
C.S.	Partie lib.	Sujet	Partie lib.
	C.S.	Partie lib.	Réponse

N° 2

	C.S.	Partie lib.	Réponse
Sujet	Partie lib.	C.S.	Partie lib.
	Réponse	Partie lib.	C.S.
C.S.		Sujet	Partie lib.

N° 3

C.S.	Partie lib.	Sujet	Partie lib.
	Réponse	Partie lib.	C.S.
Sujet	Partie lib.	C.S.	Partie lib.
	C.S.	Partie lib.	Réponse

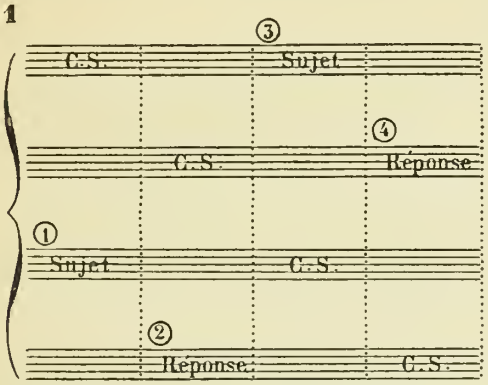
N° 4

	C.S.	Partie lib.	Réponse
C.S.	Partie lib.	Sujet	Partie lib.
	Réponse	Partie lib.	C.S.
Sujet	Partie lib.	C.S.	Partie lib.

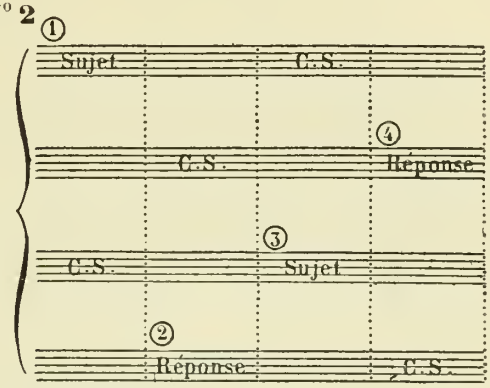
Les PARTIES LIBRES doivent être séparées des entrées du *Sujet* de la réponse ou du *contresujet* par un *silence* plus ou moins prolongé. (Cf. §§ 172 et suivants.) Pour ne point compliquer les tableaux suivants, les PARTIES LIBRES n'ont pas été indiquées; mais il est entendu qu'elles continuent toujours chaque entrée du sujet, de la réponse ou du contresujet, comme on le voit dans le tableau ci-dessus.

147. — Dispositions à éviter, dans lesquelles les voix ne sont pas entendues dans leur ordre normal — mais que l'on peut employer dans certains cas, lorsque la tessiture du sujet et de la réponse s'y prête. *EXPOSITION AVEC UN CONTRESUJET (suite).*

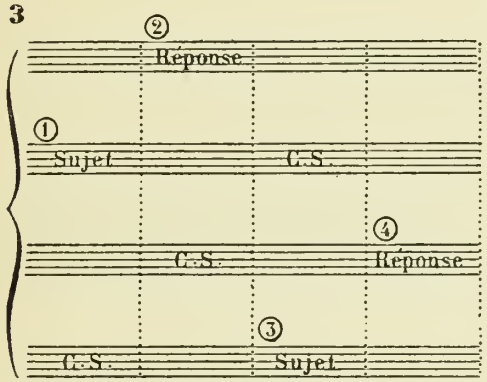
N° 1



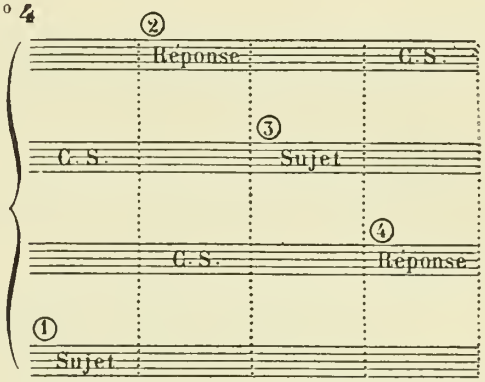
N° 2



N° 3

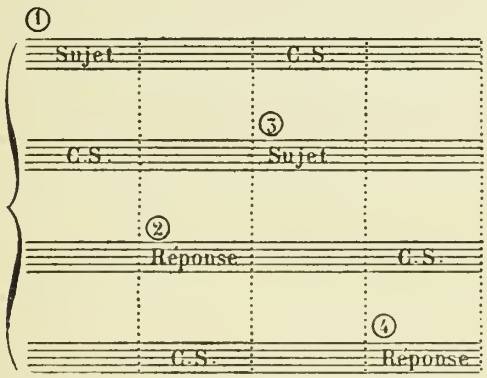


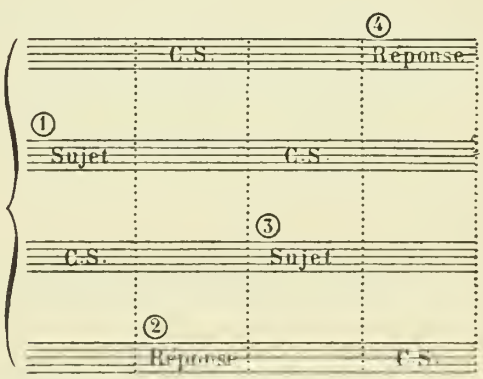
N° 4



148. — Les dispositions autres que celles dont les tableaux sont donnés ci-dessus sont proscrites, car elles font entendre le sujet et la réponse dans les voix de tessiture semblables.

Exemple :





149. — De même sont proscrites les dispositions où l'on ferait entendre le Sujet et son C.Sujet simultanément à 2 voix de tessiture dissemblable comme par exemple le Sujet au *ténor* et son Contresujet à la basse la Réponse au contralto et son Contresujet au soprano etc. — *c'est à dire que dans tous les cas* on doit faire entendre le Contresujet dans la voix correspondante, comme tessiture, à celle qui expose en même temps le Sujet.

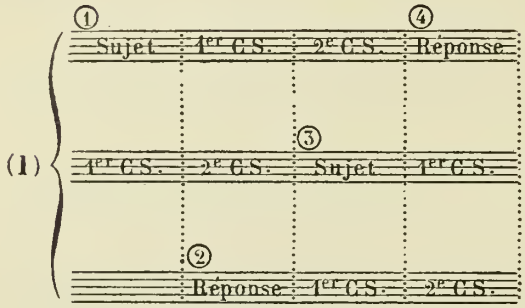
EXPOSITION AVEC DEUX CONTRESUJETS.

150. — - C -

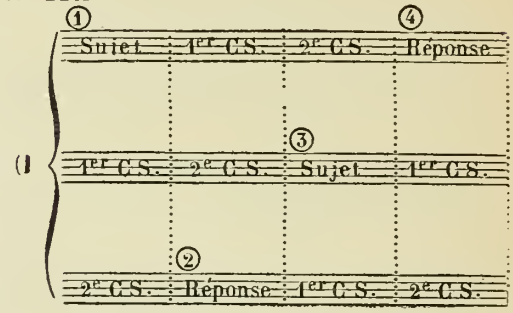
Modèles d'exposition avec 2 Contresujets.

1°) à 3 parties

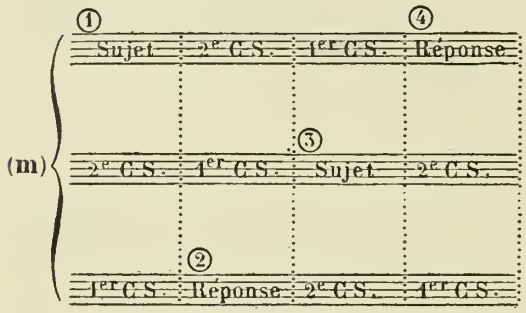
N° 1



N° 1 bis

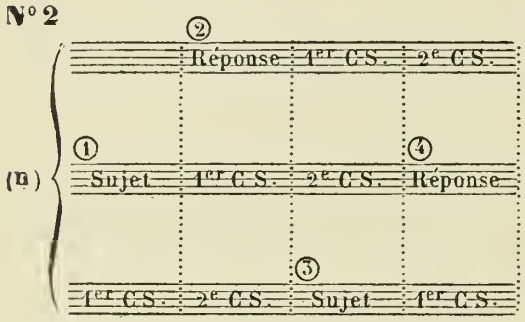


N° 1 ter

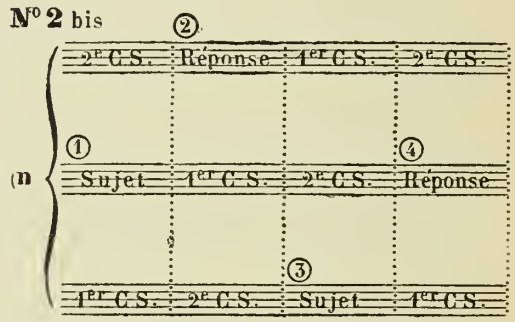


Nota : Cette dernière disposition ne doit être employée qu'exceptionnellement, dans les cas, par ex., où la 2e partie ne serait pas apte à faire entendre le C.S. du sujet à cause de sa tessiture trop élevée ou trop grave.

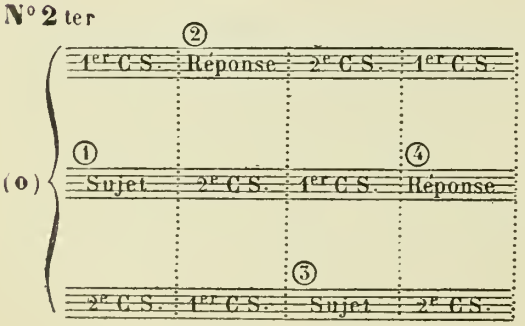
N° 2



N° 2 bis



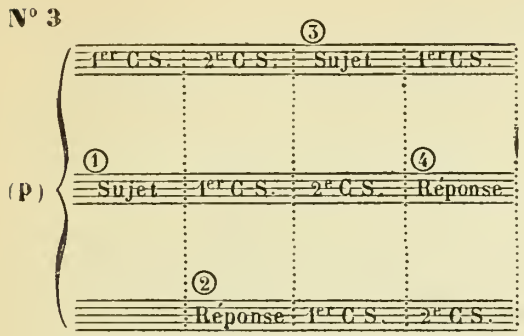
N° 2 ter



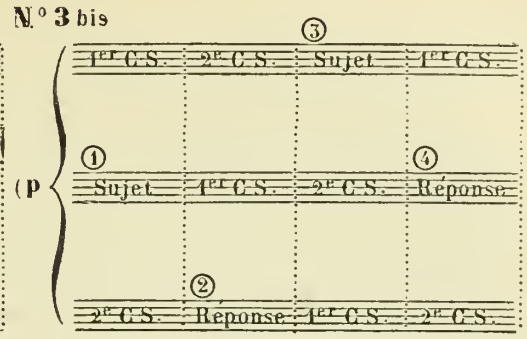
Même observation que pour le N° 1 ter

EXPOSITION AVEC DEUX CONTRESUJETS (suite).

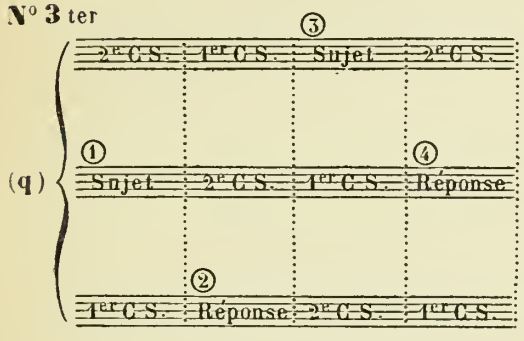
N° 3



N° 3 bis

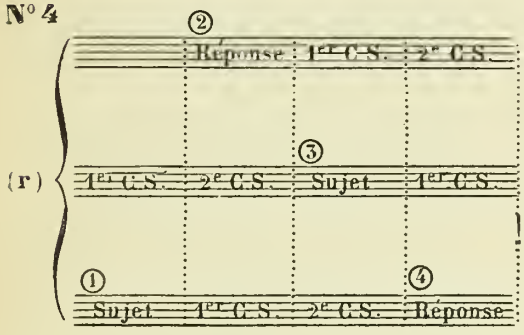


N° 3 ter

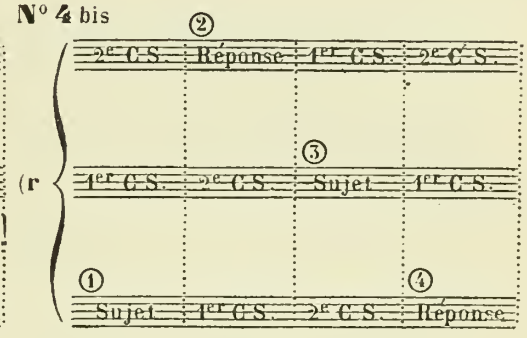


Même observation que pour le N° 1 ter.

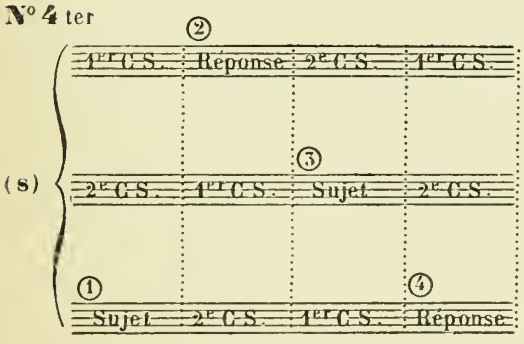
N° 4



N° 4 bis



N° 4 ter



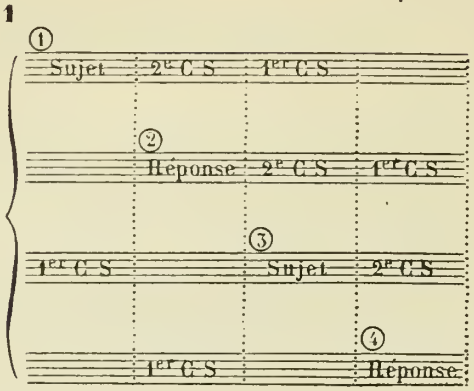
Même observation que pour le N° 1 ter.

EXPOSITION AVEC DEUX CONTRESUJETS (suite).

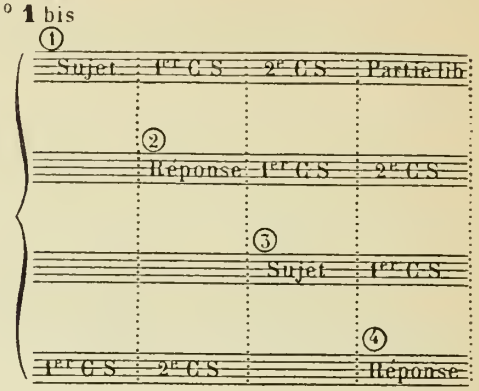
151. —

2°) à 4 parties

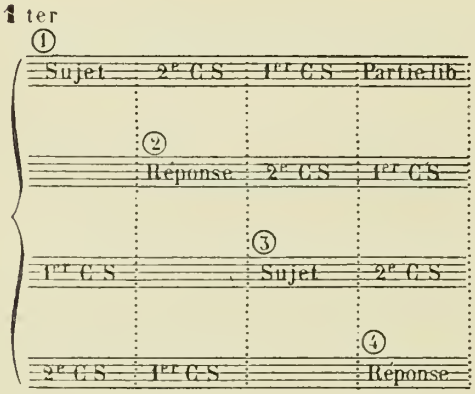
N° 1



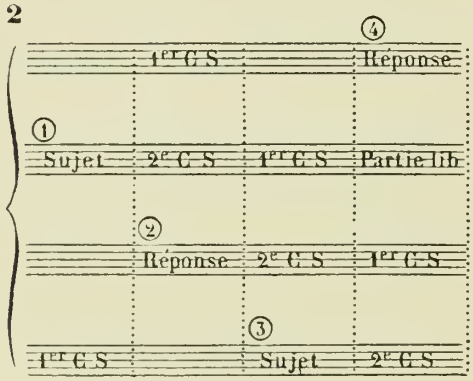
N° 1 bis



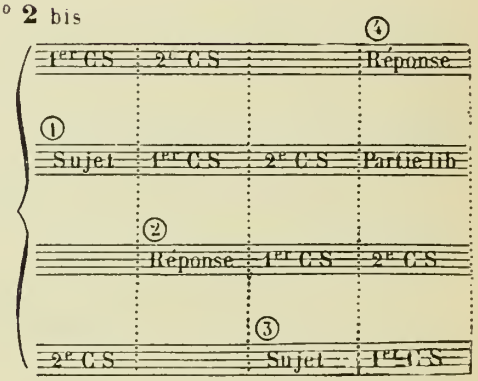
N° 1 ter



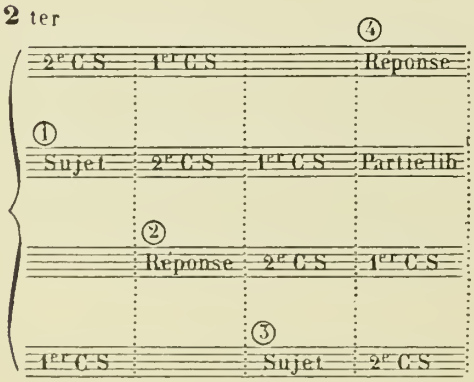
N° 2



N° 2 bis

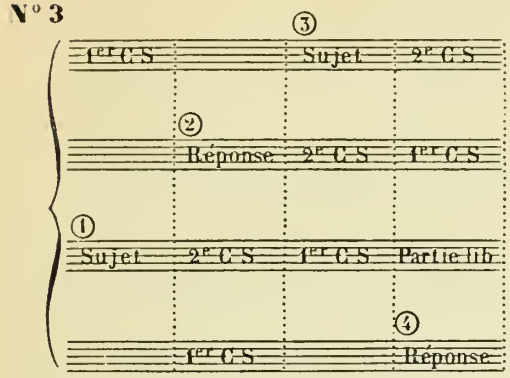


N° 2 ter

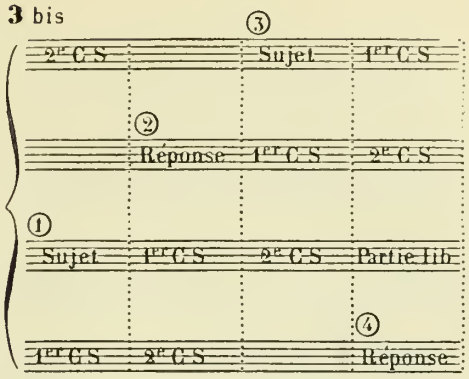


EXPOSITION AVEC DEUX CONTRESUJETS (suite).

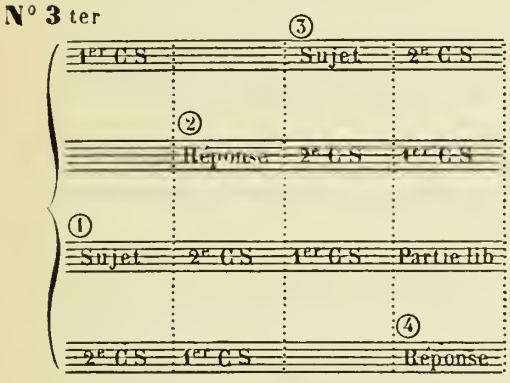
N° 3



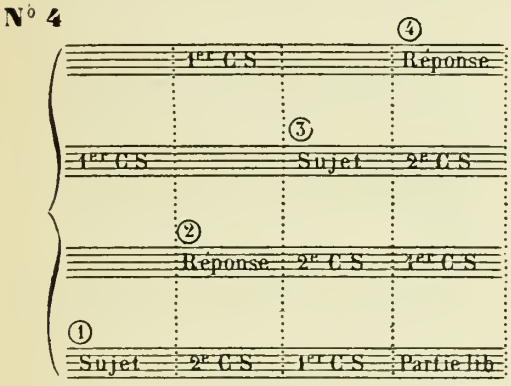
N° 3 bis



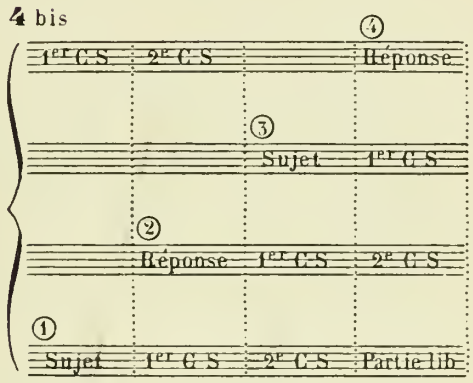
N° 3 ter



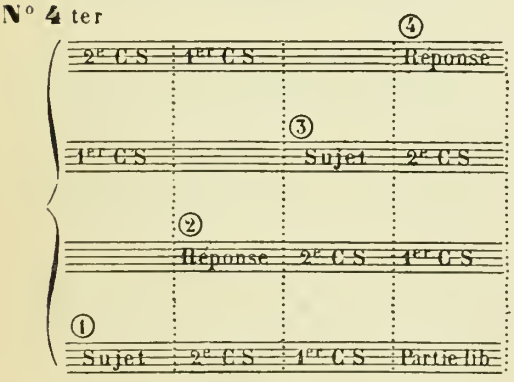
N° 4



N° 4 bis



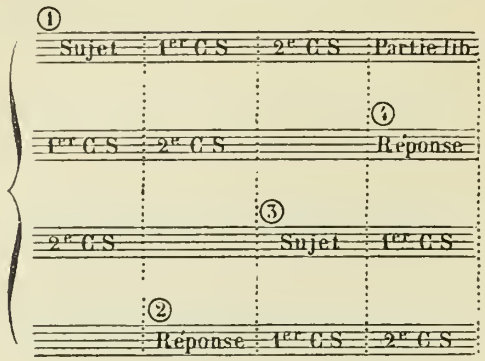
N° 4 ter



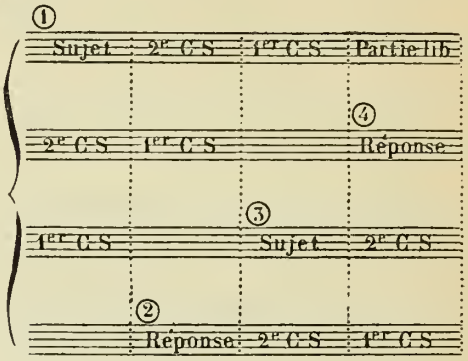
EXPOSITION AVEC DEUX CONTRESUJETS (suite).

152. — Dispositions à n'employer qu'exceptionnellement.

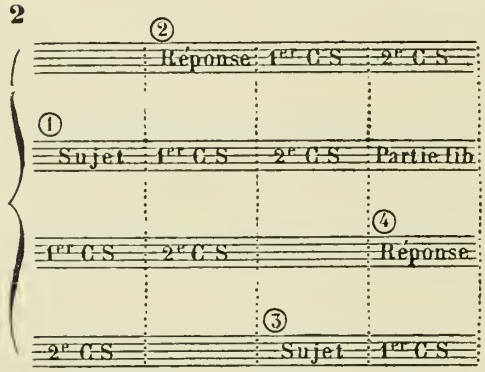
N° 1



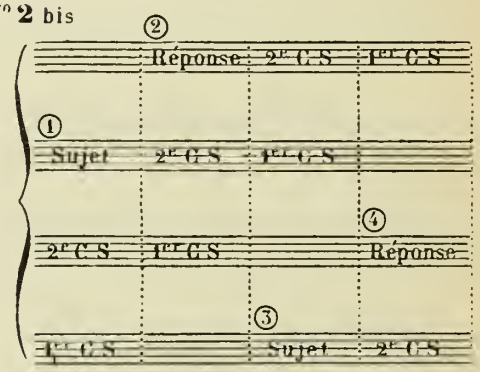
N° 1 bis



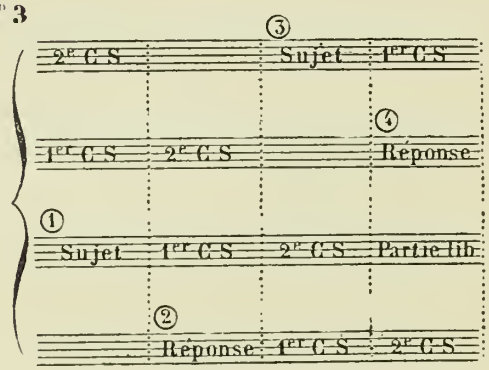
N° 2



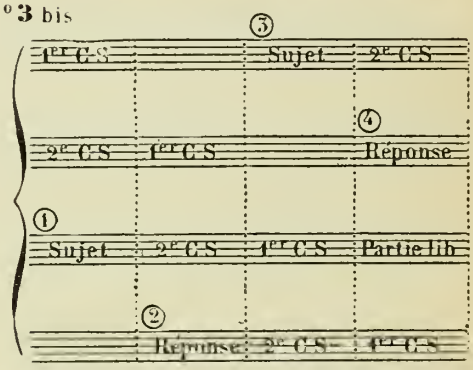
N° 2 bis



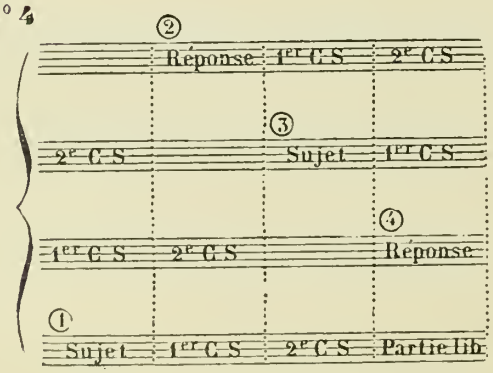
N° 3



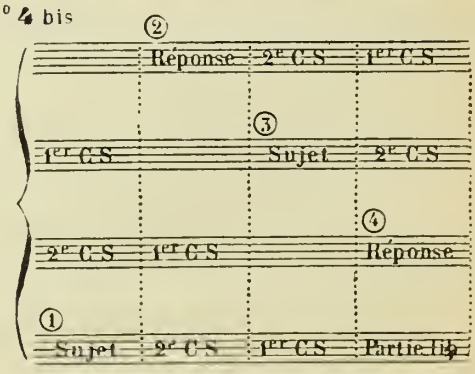
N° 3 bis



N° 4



N° 4 bis

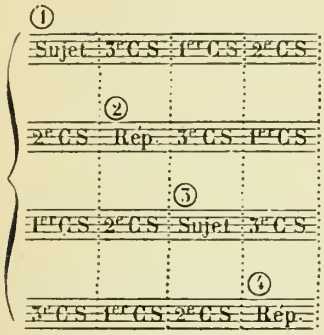


153. — **- D -**

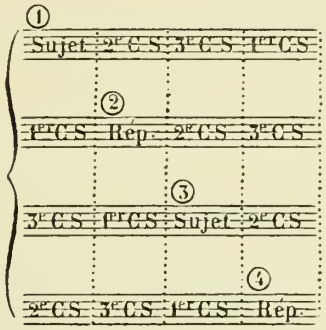
EXPOSITION AVEC TROIS CONTRESUJETS.

Modèles d'exposition _ le Sujet entendu avec 3 Contresujets.

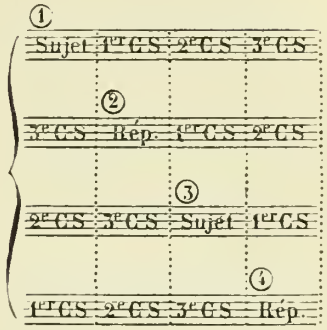
N° 1



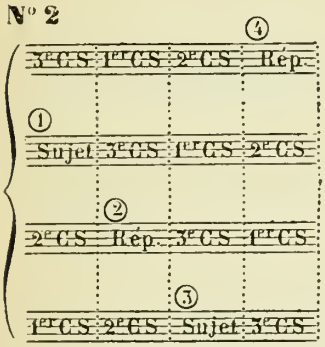
N° 1 bis



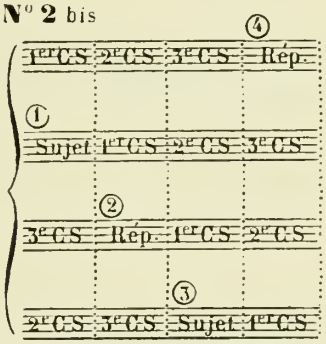
N° 1 ter



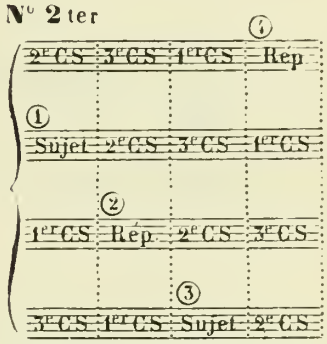
N° 2



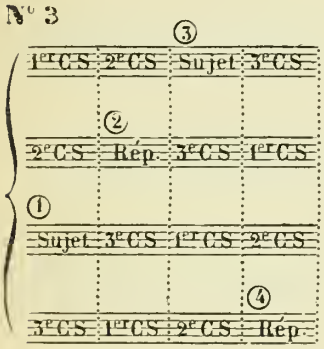
N° 2 bis



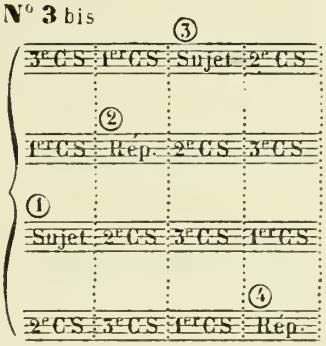
N° 2 ter



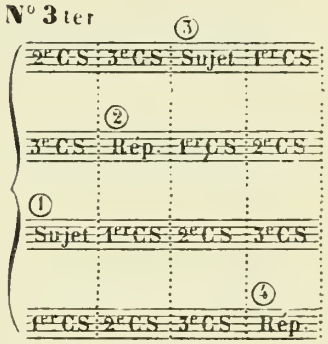
N° 3



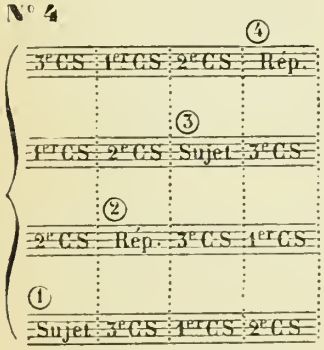
N° 3 bis



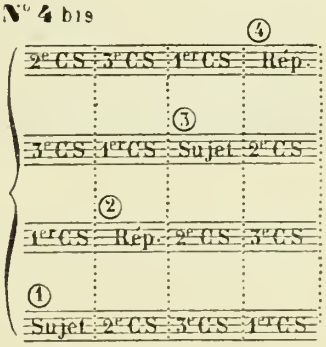
N° 3 ter



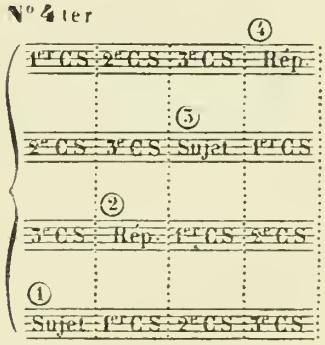
N° 4



N° 4 bis

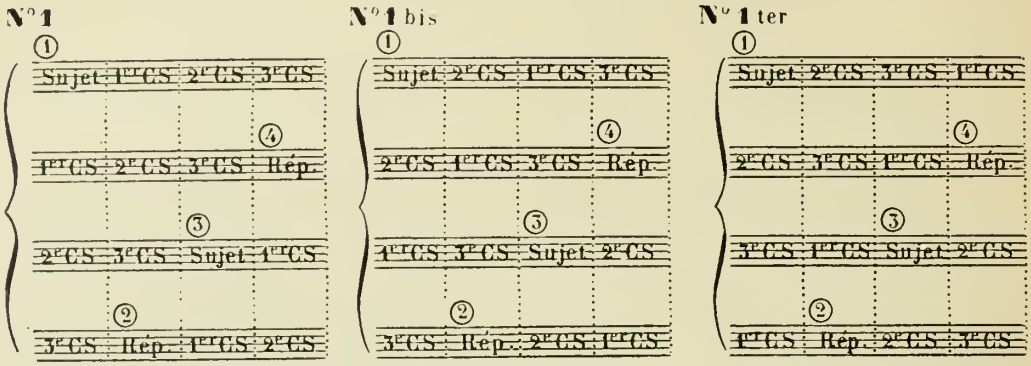


N° 4 ter



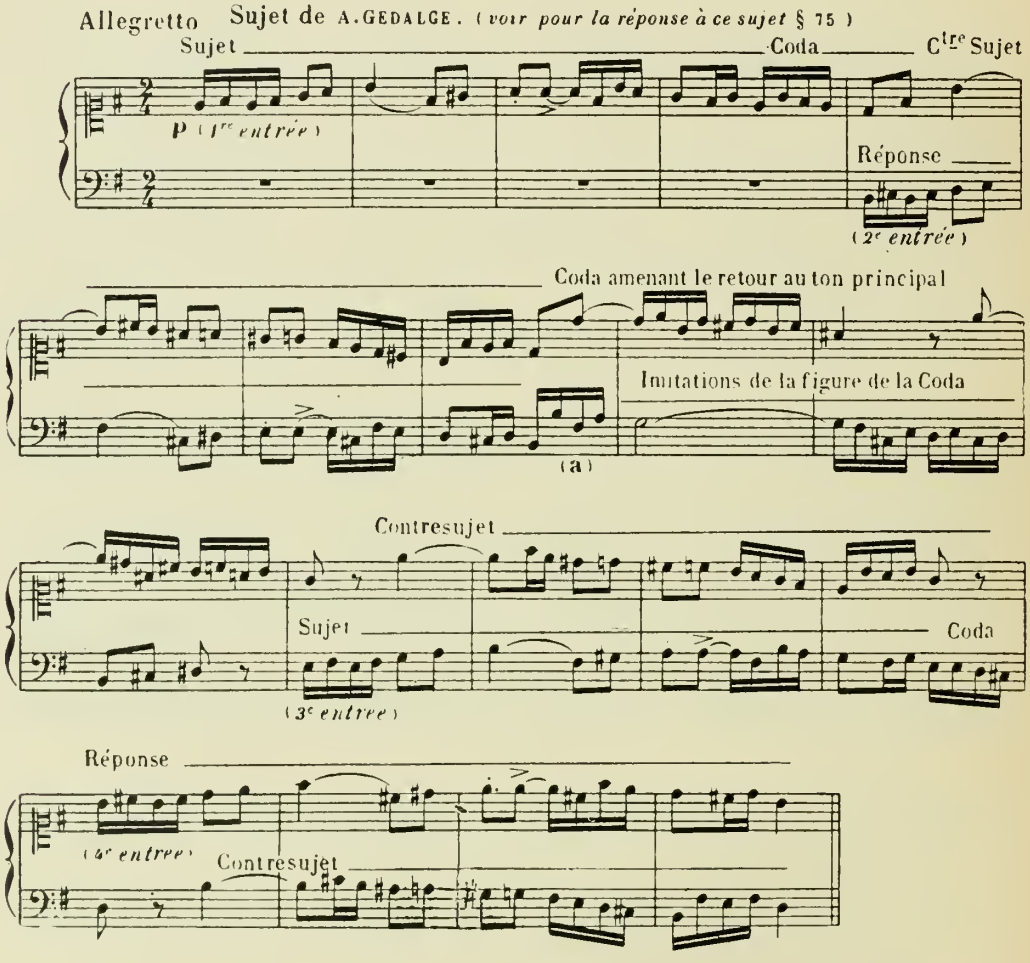
EXPOSITIONS AVEC TROIS CONTRESUJETS (suite).

154. — Dispositions a n'employer qu'exceptionnellement



EXPOSITION A DEUX PARTIES.

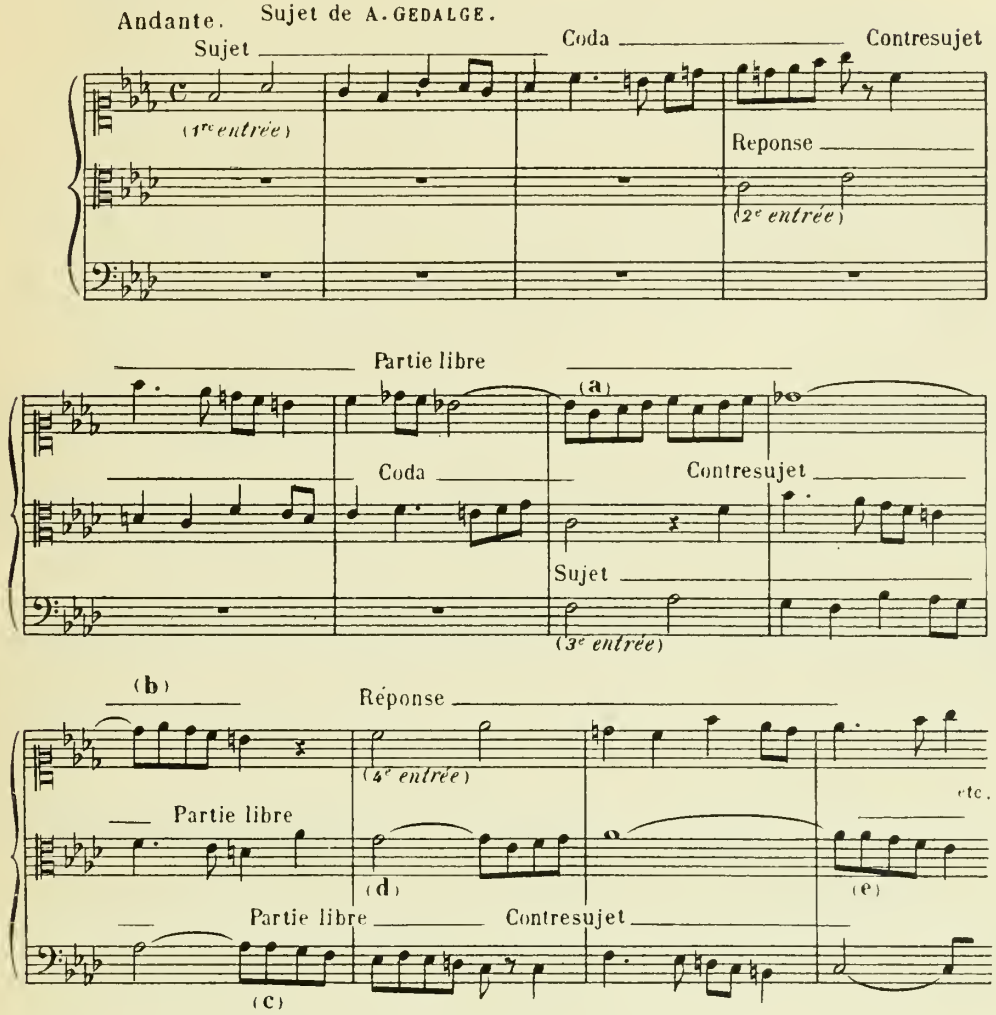
155. — Exposition de fugue a 2 parties (Style instrumental)



(*a*) On remarquera que la *coda* placée entre la deuxième et la troisième entrées est assez développée. On agit toujours de même dans les fugues à deux parties où la deuxième et la troisième entrées sont exposées par la même voix (Cf. tableau A § 142). Cette disposition a pour but de donner plus de relief au retour du sujet dans le ton principal, en même temps qu'elle évite la répétition *immédiate*, dans la même voix, du motif principal de la fugue.

156 — Exposition d'une fugue Vocale à 3 parties et à un Contresujet.

EXPOSITION A TROIS PARTIES.

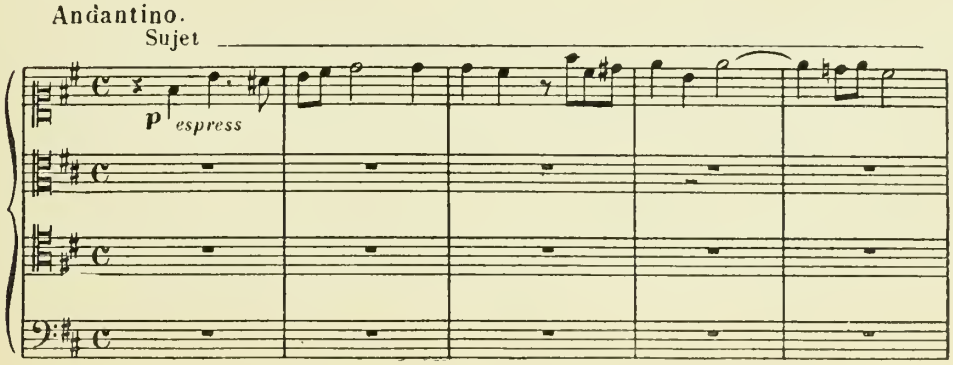


(*a*) La partie libre est composée d'*imitations* de la *coda*,
en (*b*) (*c*) (*e*) ces *imitations* sont par *mouvement contraire*,
en (*d*) l'*imitation* est par *mouvement direct*.

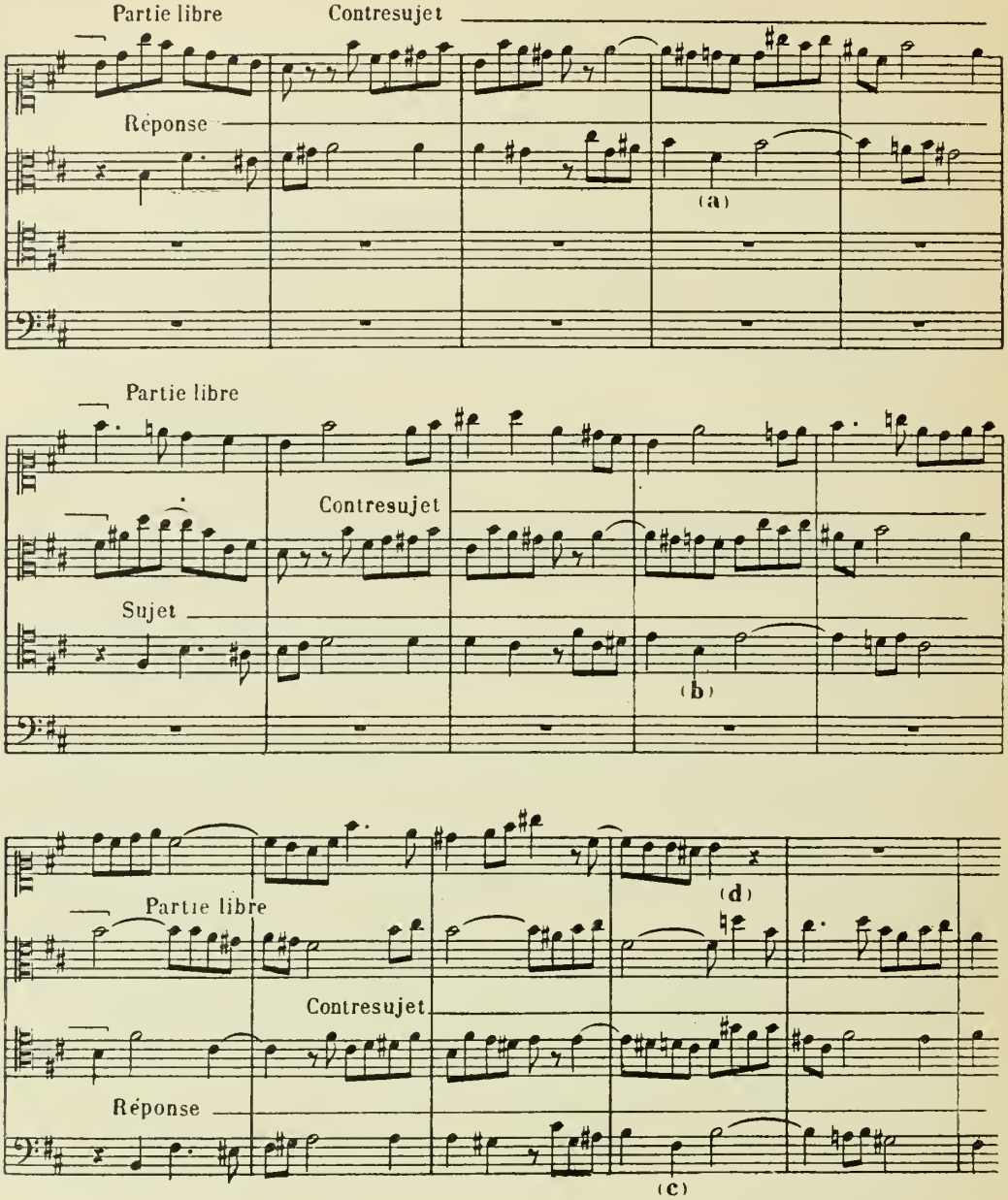
157. — Exposition d'un Sujet calme et expressif - quoique renfermant beaucoup de notes.

EXPOSITION A QUATRE PARTIES.

Sujet de E. PALADILHE



SUJET PROPOSÉ AU SOPRANO.

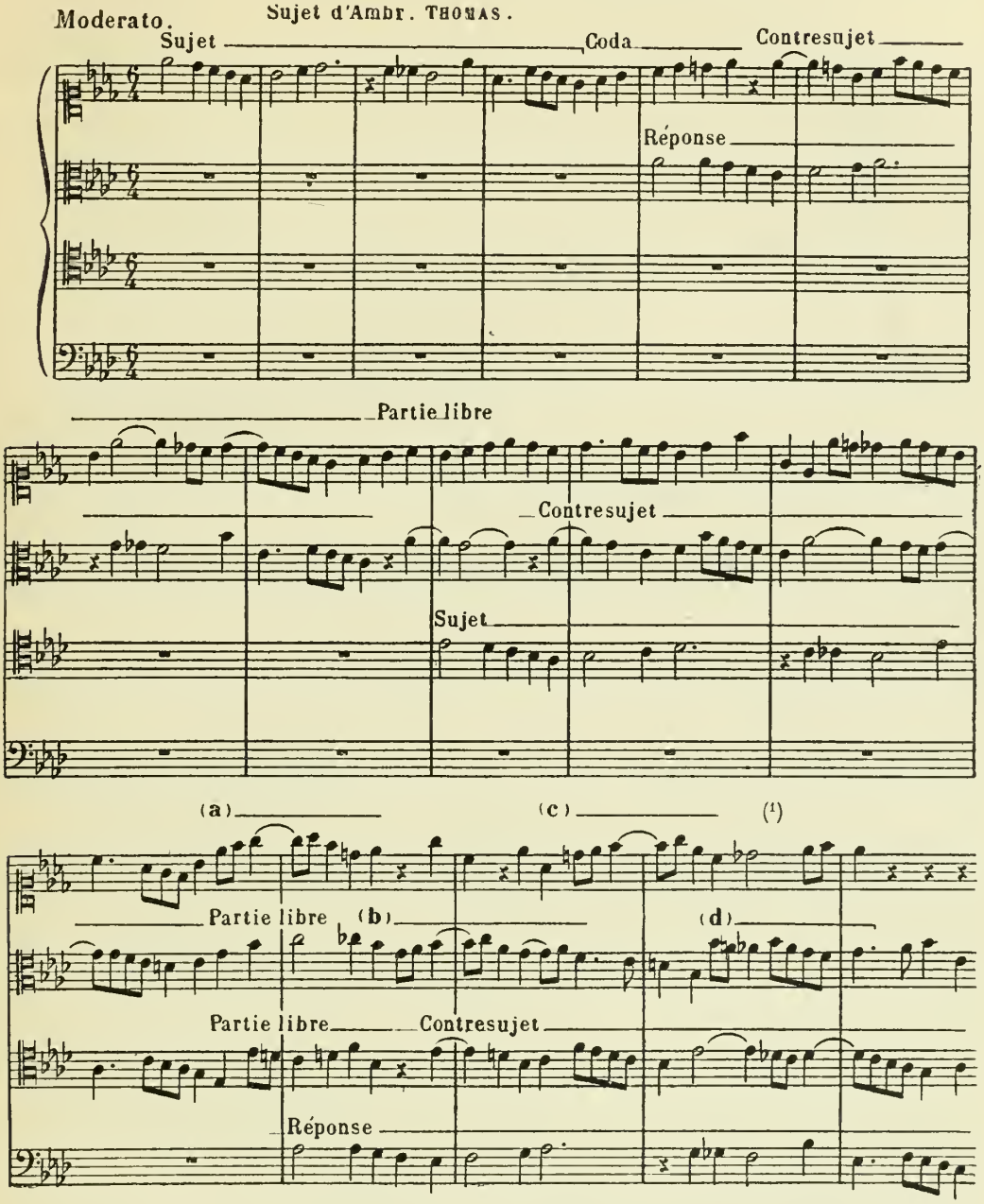


En (*a*) (*b*) (*c*), la *quarte et sixte* produite par le mouvement mélodique du sujet ne doit pas être regardée comme existant réellement : elle résulte d'une *broderie* de la sous-dominante par le 1er degré, et on doit considérer, d'après les règles du contrepoint rigoureux, que l'harmonie est déterminée non par la broderie mais par la sous-dominante.

(*d*) Au moment où le *soprano* se tait, la ligne mélodique de la partie supérieure est continuée par le *contralto* sans que cela altère en rien le sens de la mélodie que faisait entendre ce dernier.

Cette remarque est importante : pour la qualité mélodique d'une fugue, il est nécessaire que, si une partie s'interrompt, une autre partie reprenne en quelque sorte sa mélodie, de façon que le sens du discours musical ne change pas brusquement ; en un mot, *toutes les parties doivent concourir par leur ensemble à la ligne mélodique générale de la fugue*.

158. — **Exposition d'un Sujet de style vocal, calme et expressif.**



SUJET PROPOSÉ AU SOPRANO.

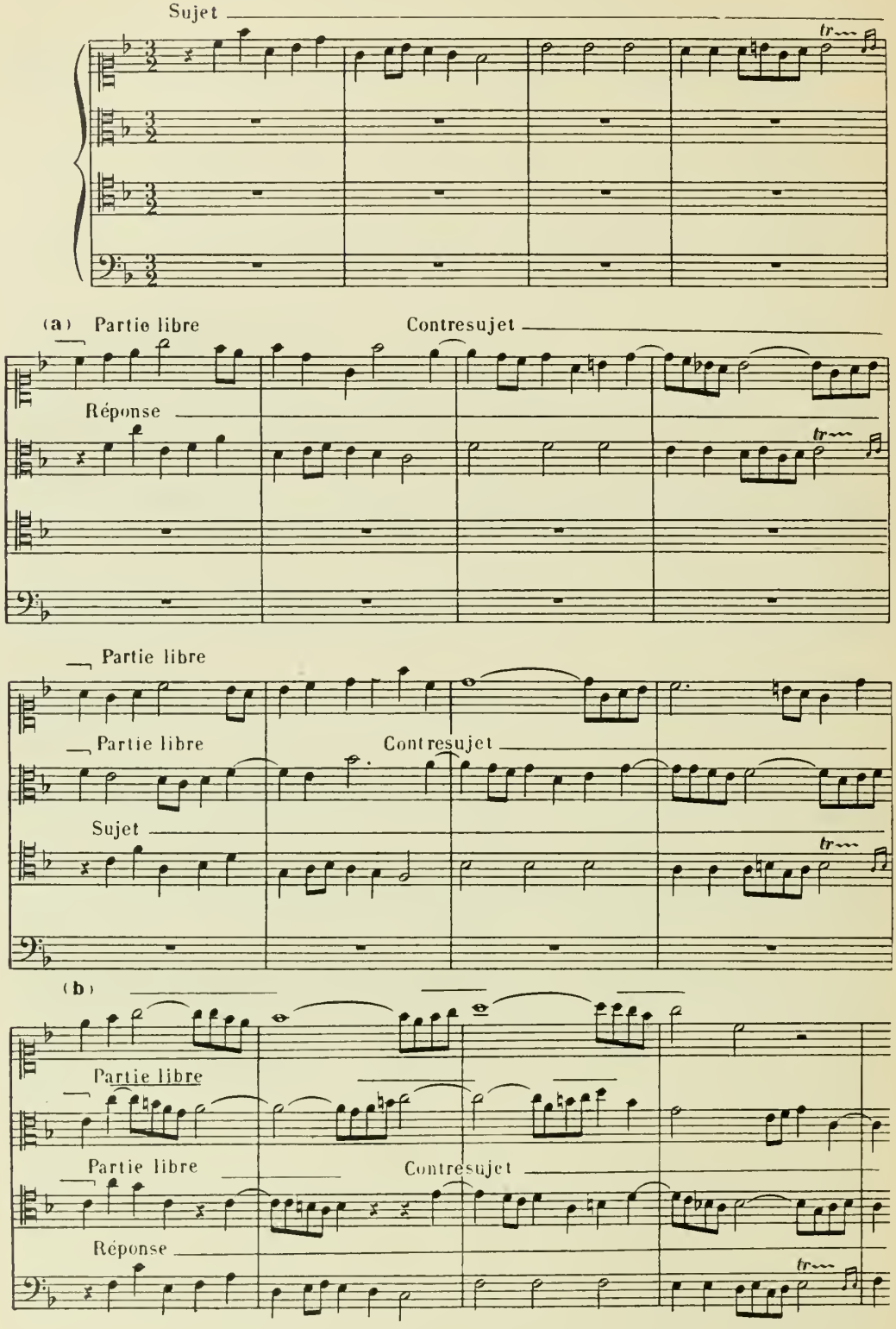
En (*a*) (*b*) (*c*), on remarquera que les deux parties libres s'imitent : *par cette insistance sur une même figure mélodique entendue dans l'exposition*, on se trouve autorisé à employer cette *figure* dans les développements de la fugue.

(*d*) : dans certaines Écoles musicales, cette attaque de *seconde majeure* (ici entre le *soprano* et le *contralto*) est défendue : comme on n'a jamais donné la raison d'une semblable interdiction, je pense que, même dans le style rigoureux, on peut se permettre cette *licence* (si licence il y a), surtout lorsque la note dissonante (ici le *si* ♭ du contralto) a été entendue immédiatement avant à l'octave supérieure ou inférieure dans une des deux parties *coupables* du frottement illicite.

(1) Voir l'Erratum.

159. — Allegro. Sujet de A. GEDALGE. (style instrumental)

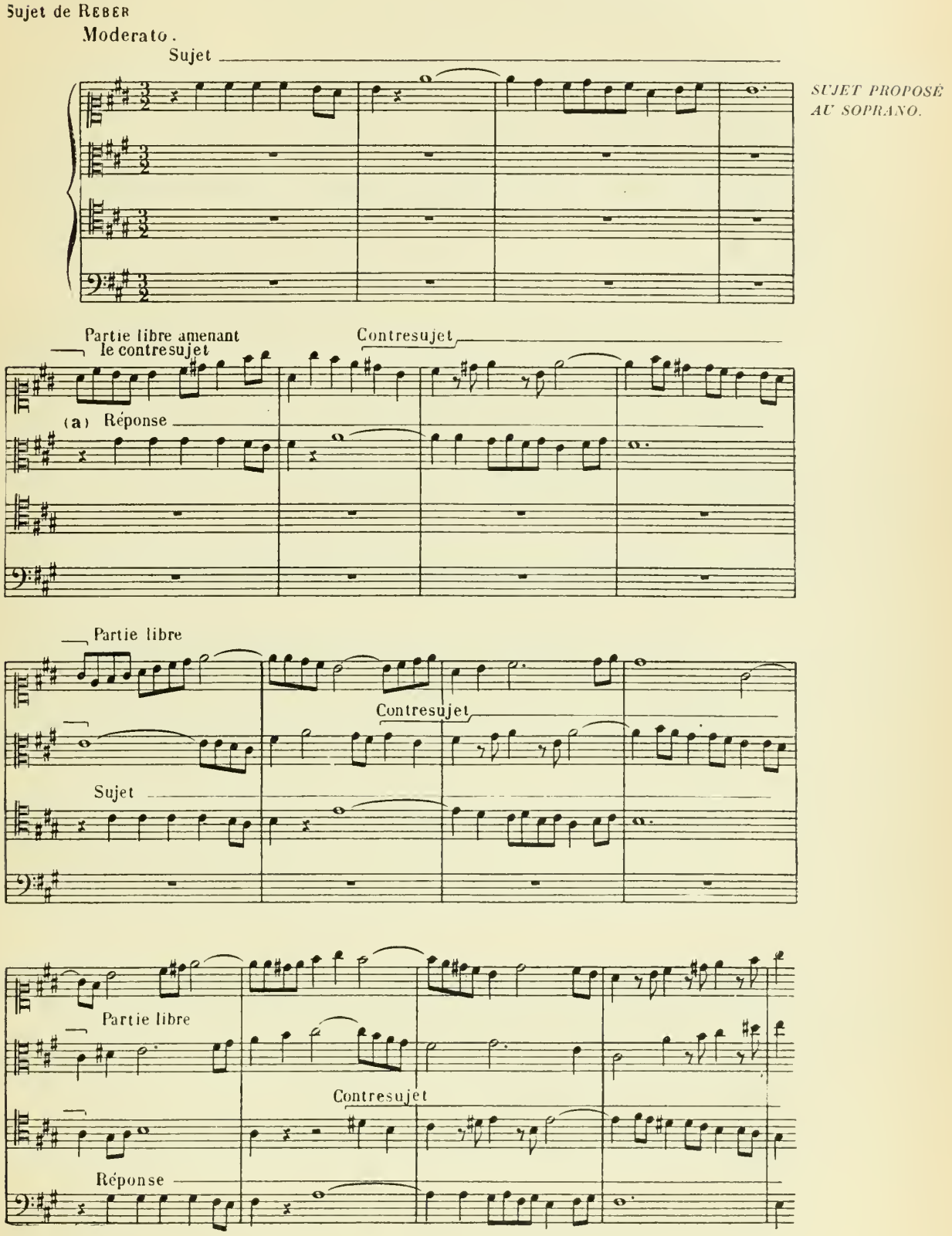
SUJET PROPOSÉ AU SOPRANO.



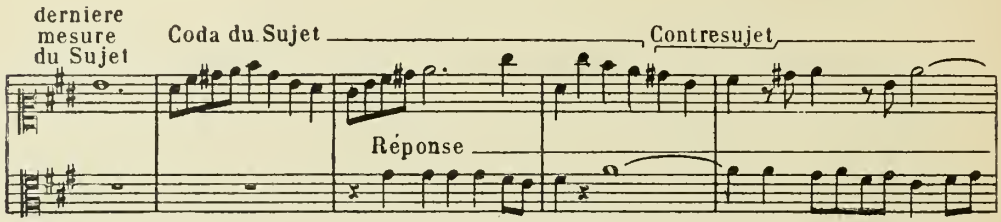
(*a*) Remarquer que la partie libre a été combinée de façon à s'enchaîner mélodiquement et naturellement avec le contresujet.

(*b*) Les parties libres sont formées de fragments du contresujet et s'imitent entre elles.

160. — Exposition d'un Sujet où l'on a évité l'emploi d'une Coda (style instrumental)



161. — On aurait pu dans cette exposition introduire une *coda* après la première entrée du sujet, pour amener la réponse, et l'écrire ainsi :



Voici les raisons qui m'ont amené à ne pas faire de *coda* et à moduler brusquement au ton de la dominante.

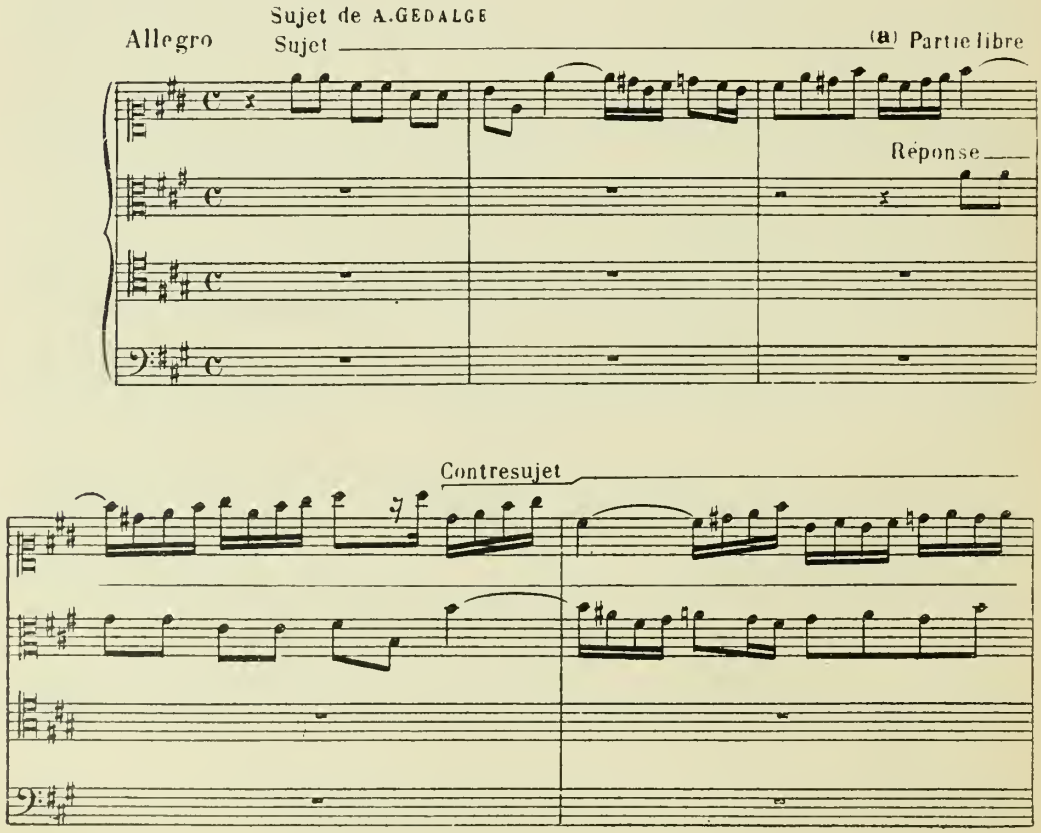
1° Le sujet finit par une mesure vide de rythme et d'intérêt mélodique : toute coda paraît alors étrangère à la mélodie du sujet.

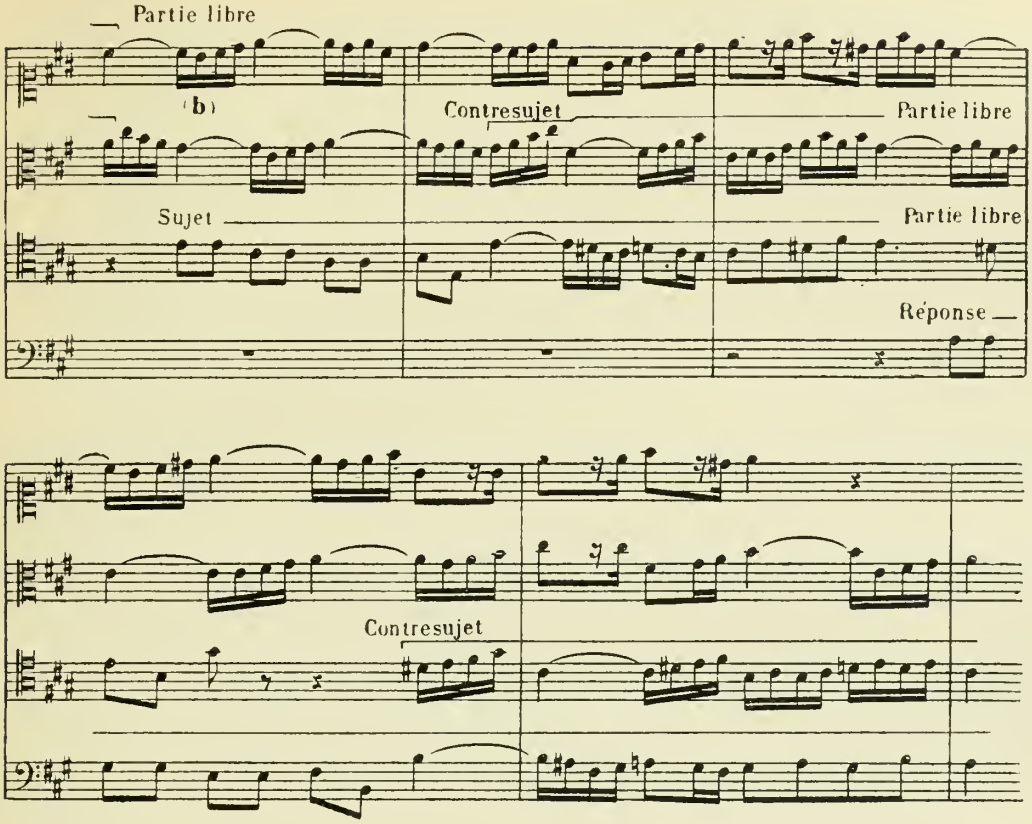
2° De quelque façon que la coda soit combinée, elle repassera, à cause des harmonies déterminées par la réponse, par les mêmes cordes du ton (*si*) (*la*) (*mi*) que doit faire entendre le contresujet ; il y aura donc *redondance* et *monotonie*.

C'est pourquoi, dans un cas semblable, il vaut mieux précipiter la modulation au ton de la dominante et *ne pas faire de coda*.

162. — Exposition d'une Fugue dans le style instrumental

SUJET PROPOSÉ AU SOPRANO.



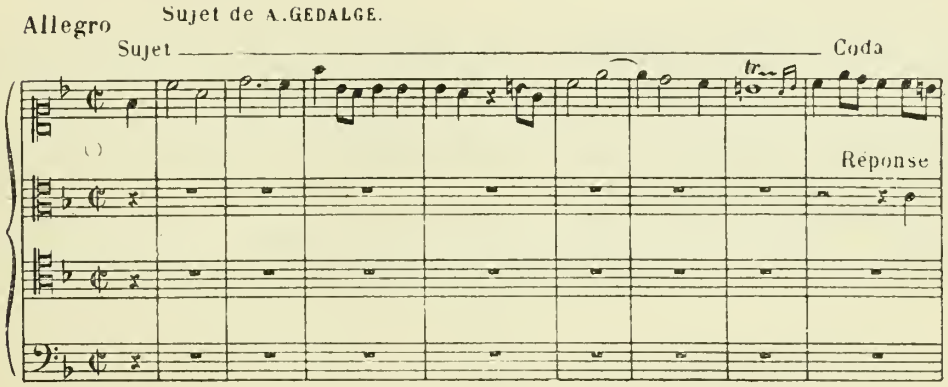


Dans cette exposition, le rythme et la mélodie du sujet ne s'opposent pas à ce qu'on fasse débuter la *réponse* sur un 4e temps, alors que le sujet débute sur le 2e temps (§ 133).

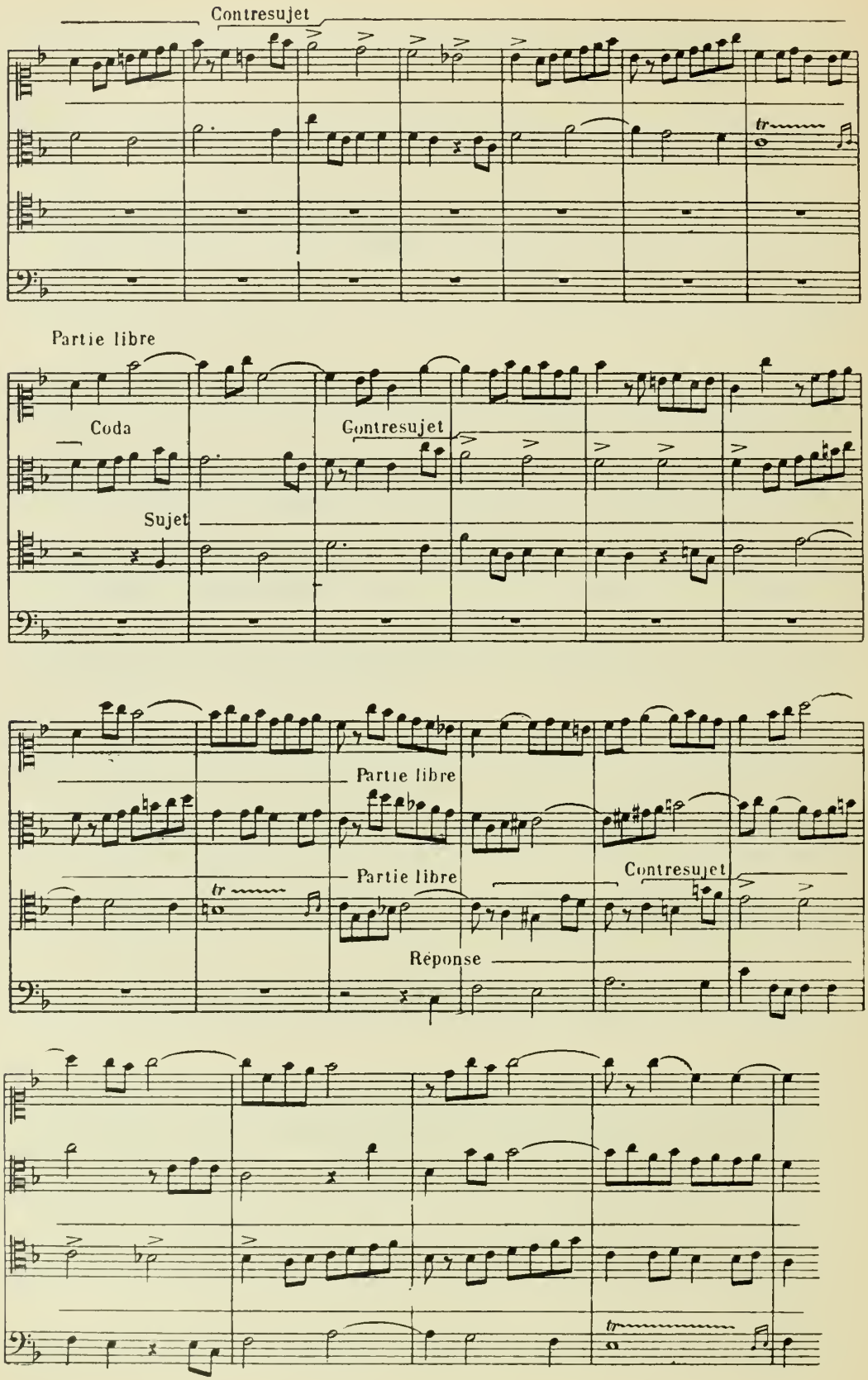
En (*a*), la partie libre annonce le rythme du contresujet auquel elle s'enchaîne sans interruption.

En (*b*) et dans les mesures suivantes, les parties libres font entendre en *imitations* des fragments du contresujet.

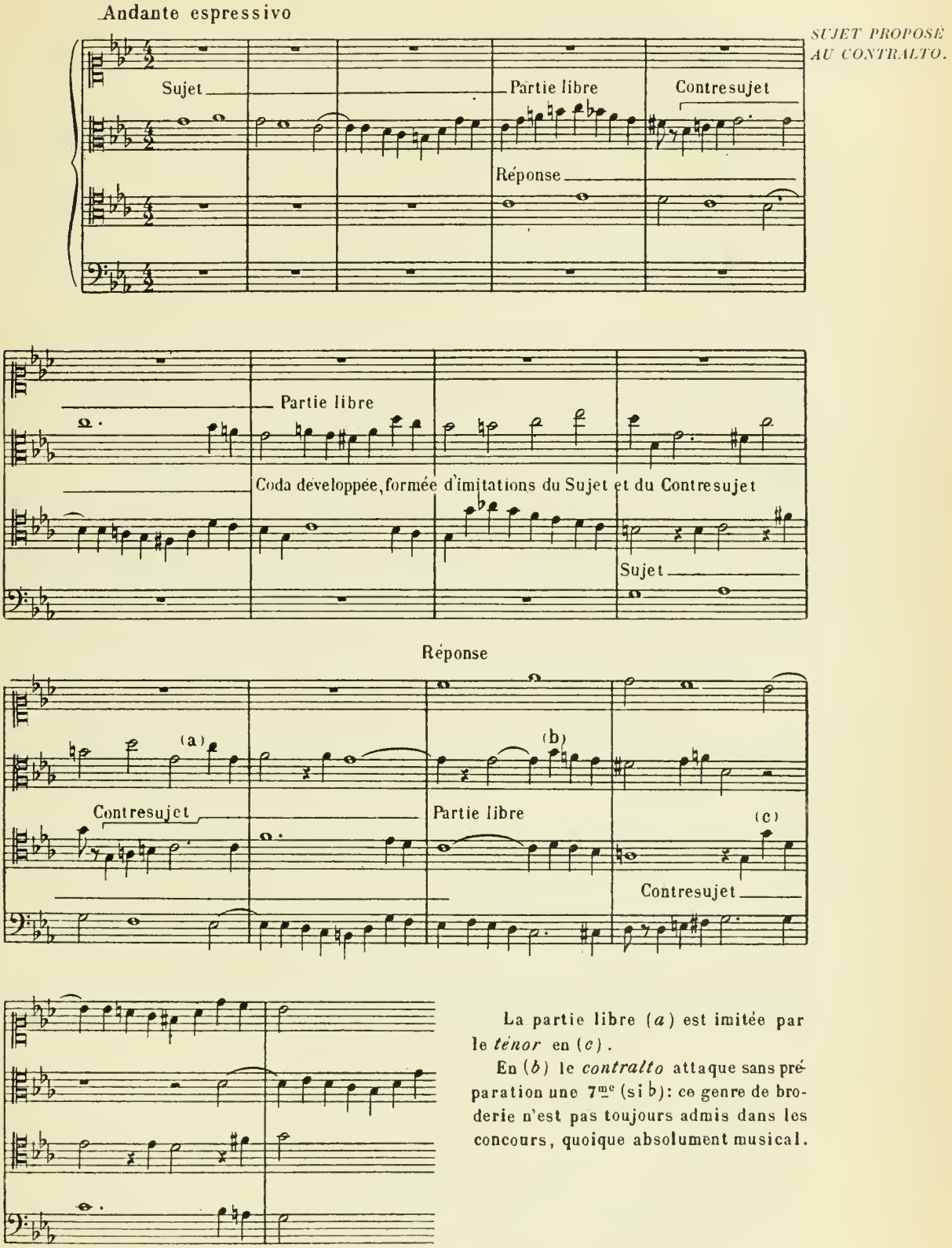
163. — Exposition d'un Sujet vif avec Contresujet mouvementé.



SUJET PROPOSÉ AU SOPRANO.


Contresujet
tr
Partie libre
Coda
Contresujet
Sujet
Partie libre
Partie libre
Contresujet
tr
Réponse
tr

164. — Exposition d'un Sujet vocal de caractère grave et soutenu

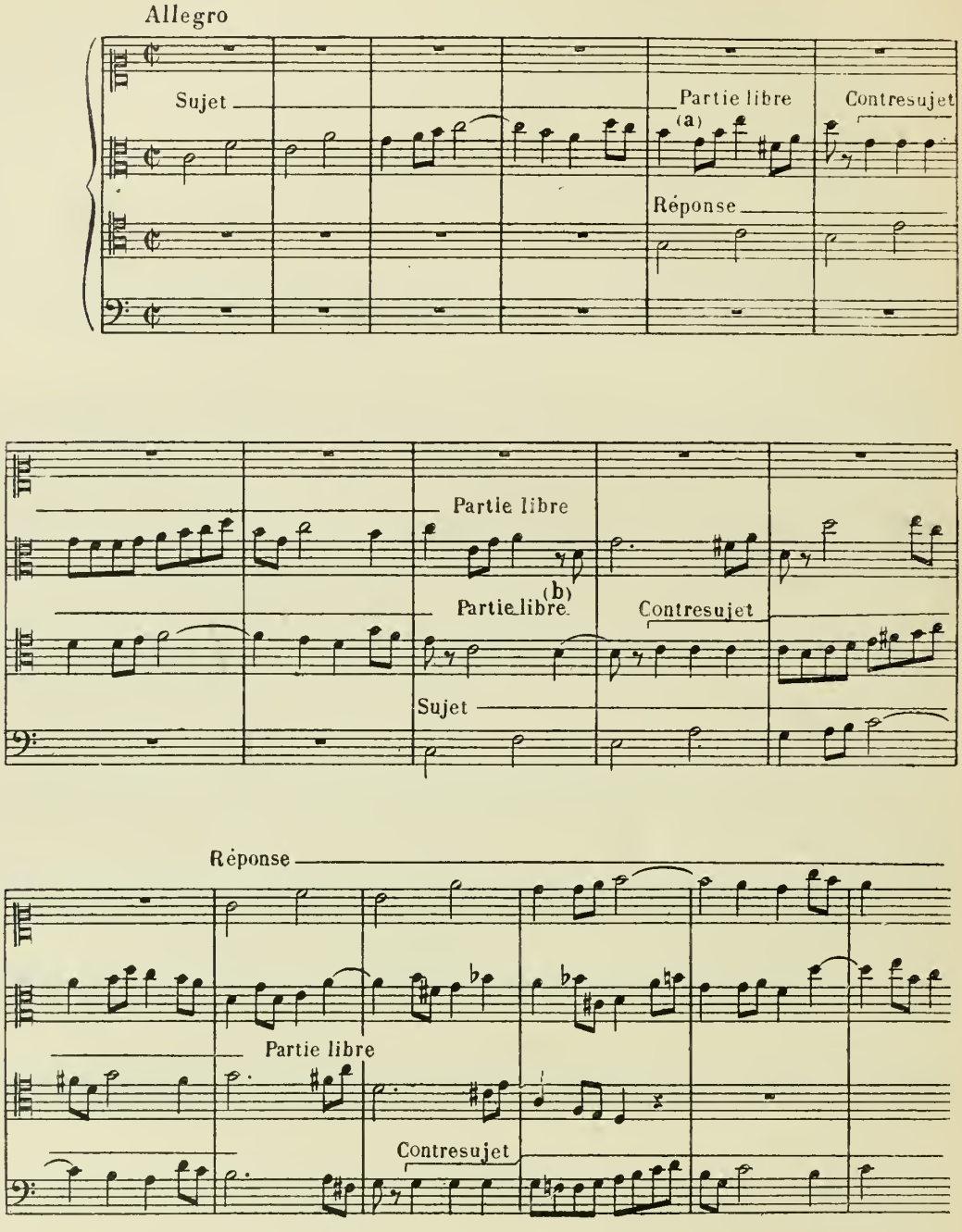


La partie libre (*a*) est imitée par le *ténor* en (*c*).

En (*b*) le *contralto* attaque sans préparation une 7^{me} (si b): ce genre de broderie n'est pas toujours admis dans les concours, quoique absolument musical.

165. — **Exposition d'un Sujet de style instrumental.**

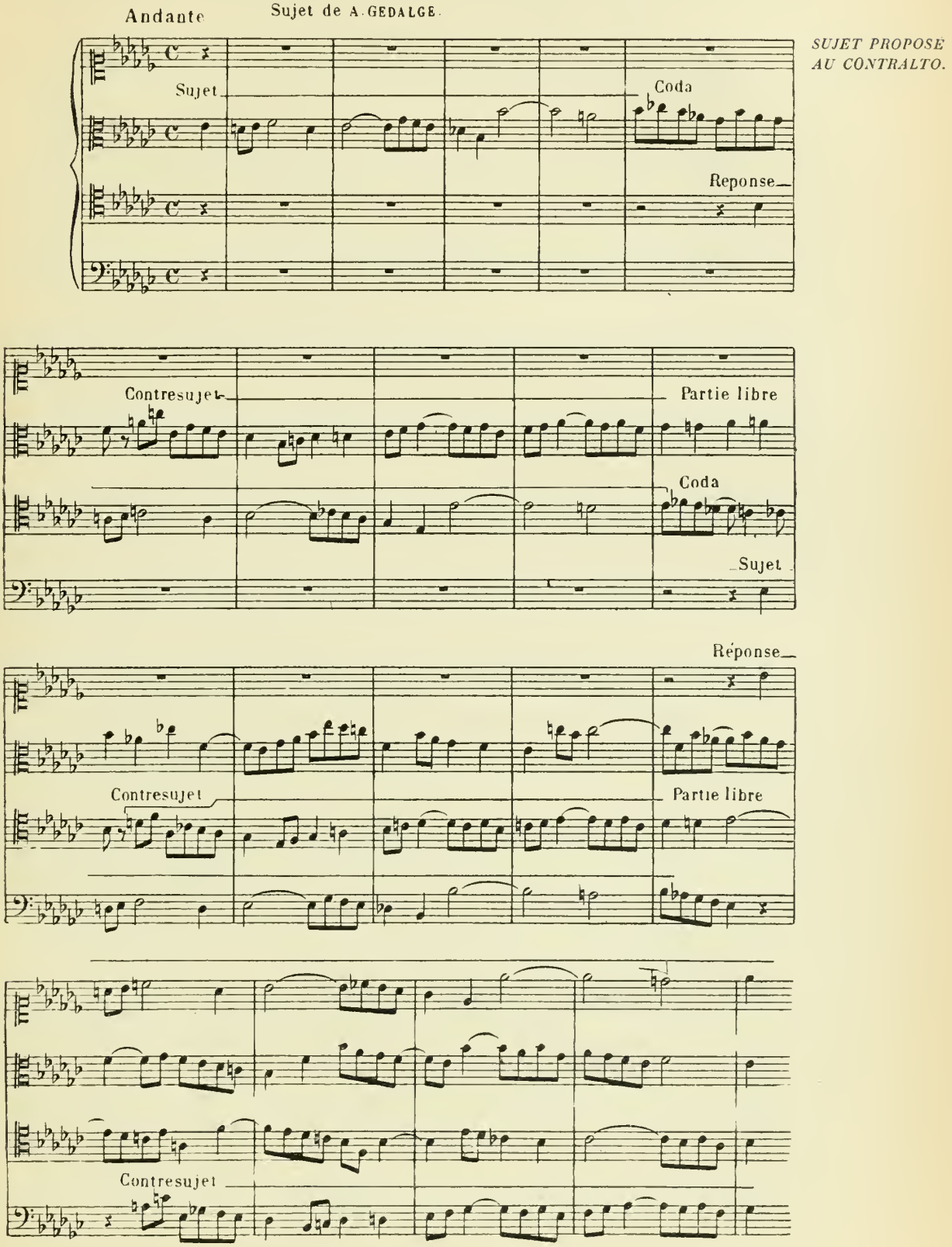
SUJET PROPOSÉ AU CONTRALTO.



En (*b*) l'*ensemble* des deux parties libres contribue à reproduire la physionomie mélodique de la partie libre (*a*).

A partir de la troisième entrée, les deux parties libres ne cessent de faire entendre en *imitation* des dessins mélodiques et rythmiques rappelant le rythme de la première partie libre (*a*), de façon à donner à l'ensemble de l'exposition une allure nettement mélodique et à éviter la sécheresse et l'inexpression — défauts dans lesquels on pourrait tomber facilement avec un sujet de ce genre.

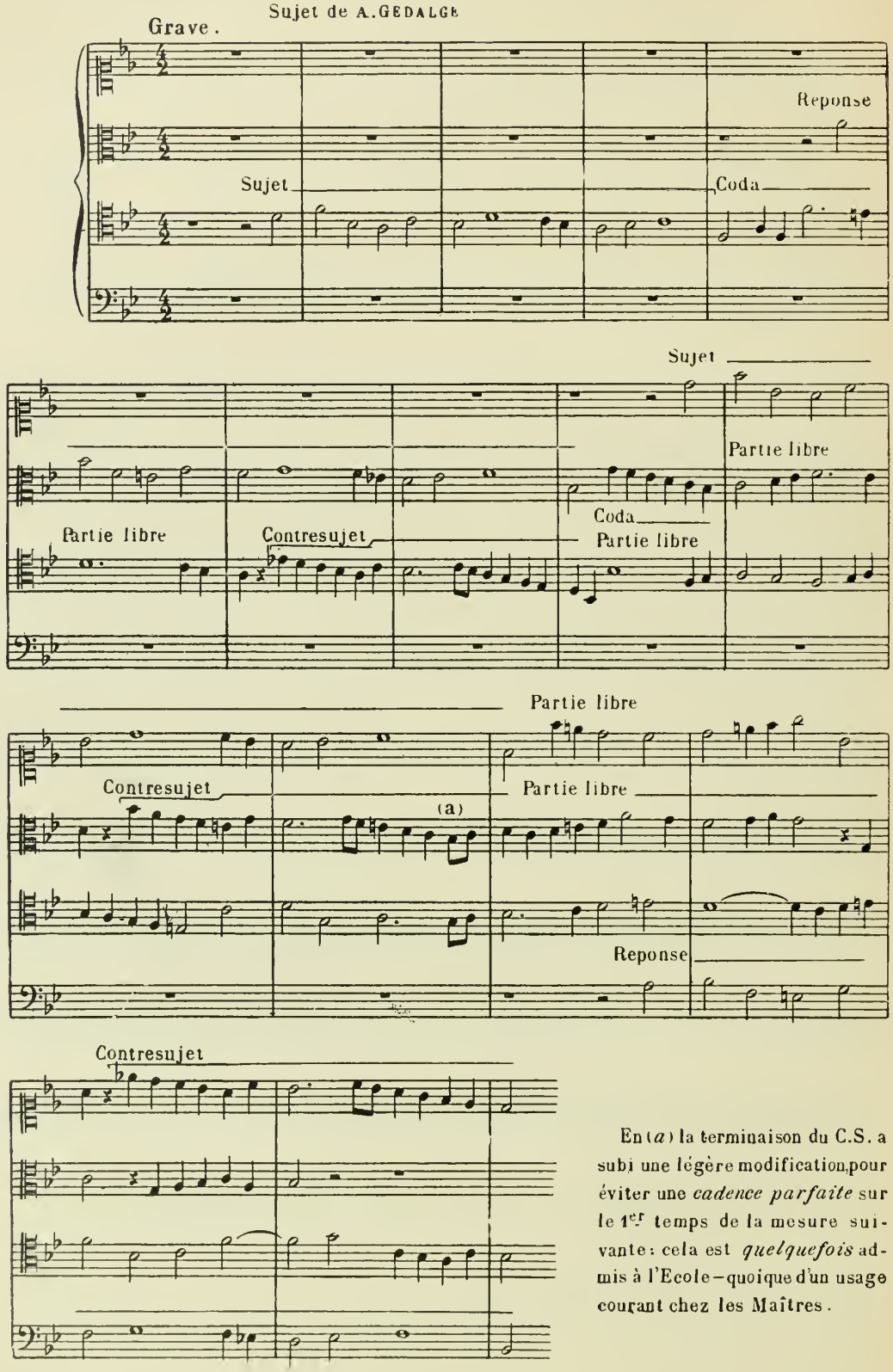
166. — Exposition d'un Sujet calme et expressif : les parties sont formées de dessins mélodiques renfermant beaucoup de notes



SUJET PROPOSE AU CONTRALTO.

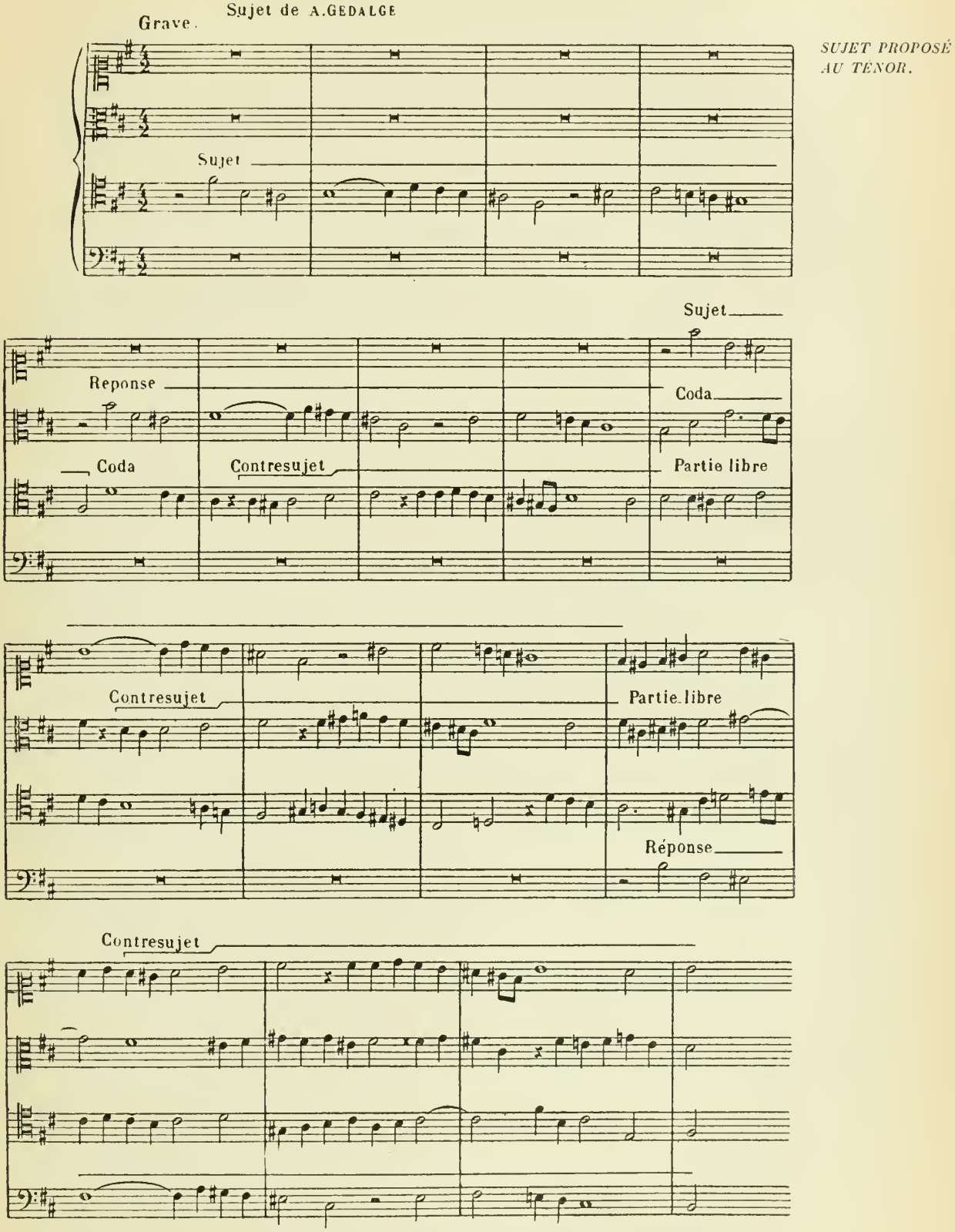
167. — Exposition d'un Sujet de fugue vocal, de caractère calme

SUJET PROPOSÉ AU TÉNOR.



En (*a*) la terminaison du C.S. a subi une légère modification pour éviter une *cadence parfaite* sur le 1^er^ temps de la mesure suivante : cela est *quelquefois* admis à l'Ecole — quoique d'un usage courant chez les Maîtres.

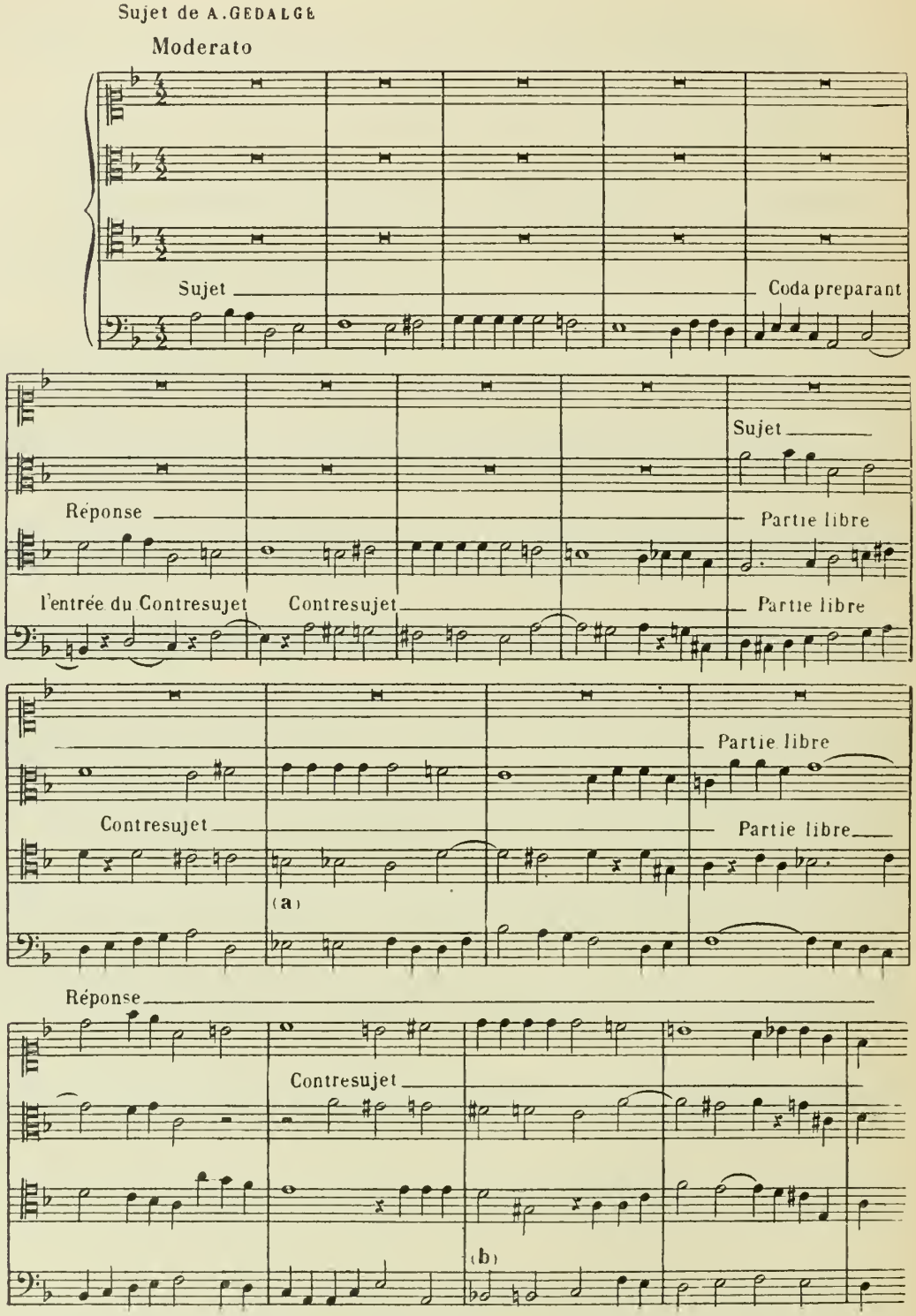
168. — Exposition d'un Sujet calme, grave, avec Contresujet peu mouvementé



SUJET PROPOSÉ AU TÉNOR.

169. — Exposition d'un Sujet calme, grave, avec Contresujet peu mouvemente et *chromatique*

SUJET PROPOSÉ A LA BASSE.

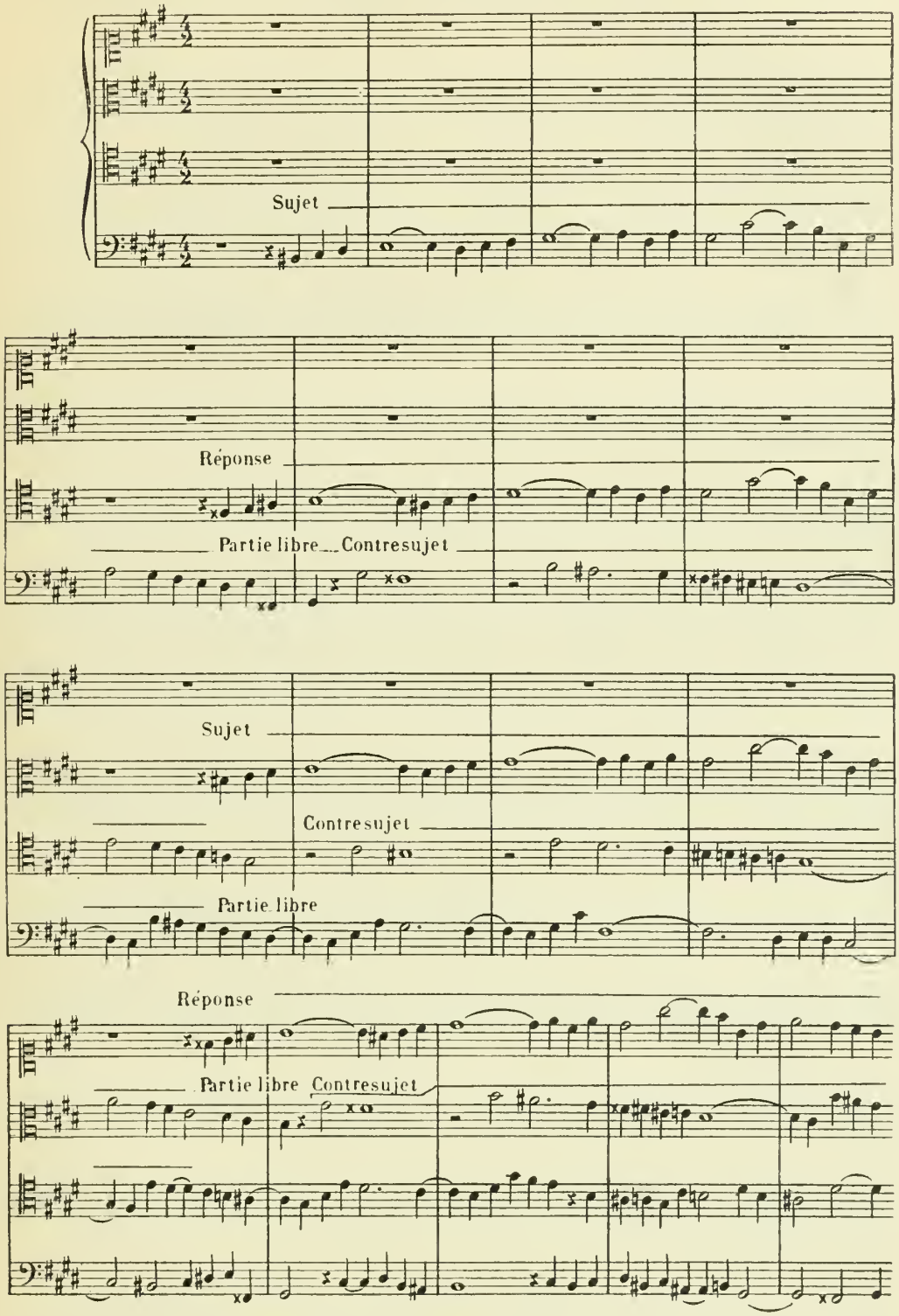


En (*a*) et (*b*) la *quinte augmentée*, produite sur le 1^er^ temps de la mesure par le mouvement chromatique contraire des parties, est des plus *classiques*, puisque son emploi est fréquent chez les maîtres de la fugue (Cf. Bach, Mozart, Haendel etc., *passim*), qui l'ont toujours considérée comme un INTERVALLE RENVERSABLE.

170. — Exposition d'un Sujet calme et expressif, de style *instrumental*[1].

Moderato espressivo. Sujet de A. GEDALGE.

SUJET PROPOSÉ A LA BASSE.



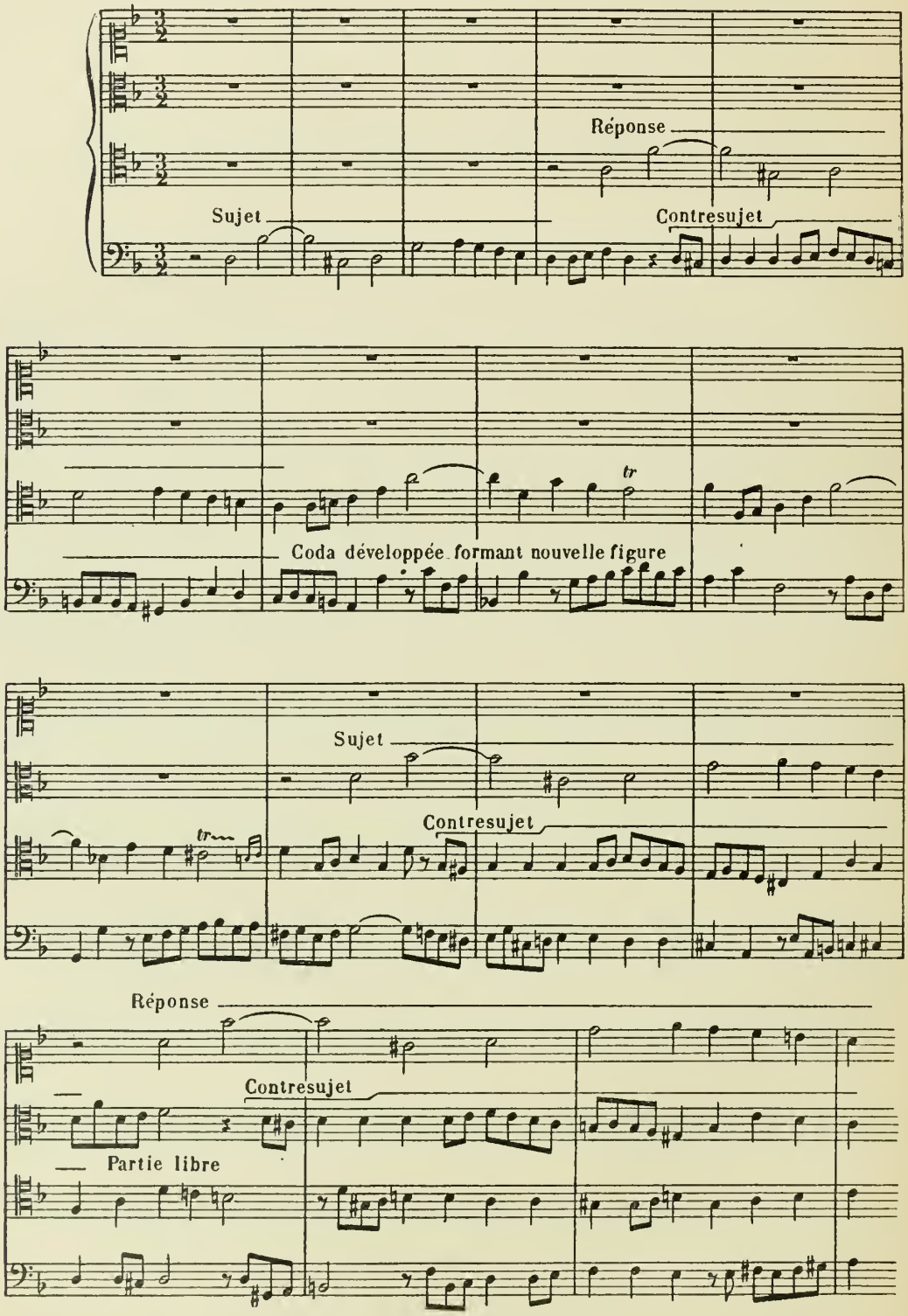
[1] Sur ce sujet et d'après cette exposition, que j'ai composés expressément pour elle, Mlle Joséphine Boulay a publié chez Durand et fils, éditeurs à Paris, une *fugue d'orgue* des plus remarquables.

171. — Exposition d'un Sujet de caractère énergique, avec un Contresujet mouvementé et une Coda *développée* entre la 2e et la 3e entrée, introduisant une *nouvelle figure* dont il est tiré parti de suite dans les parties libres. (*Style instrumental*)

Sujet de ONSLOW.

Moderato.

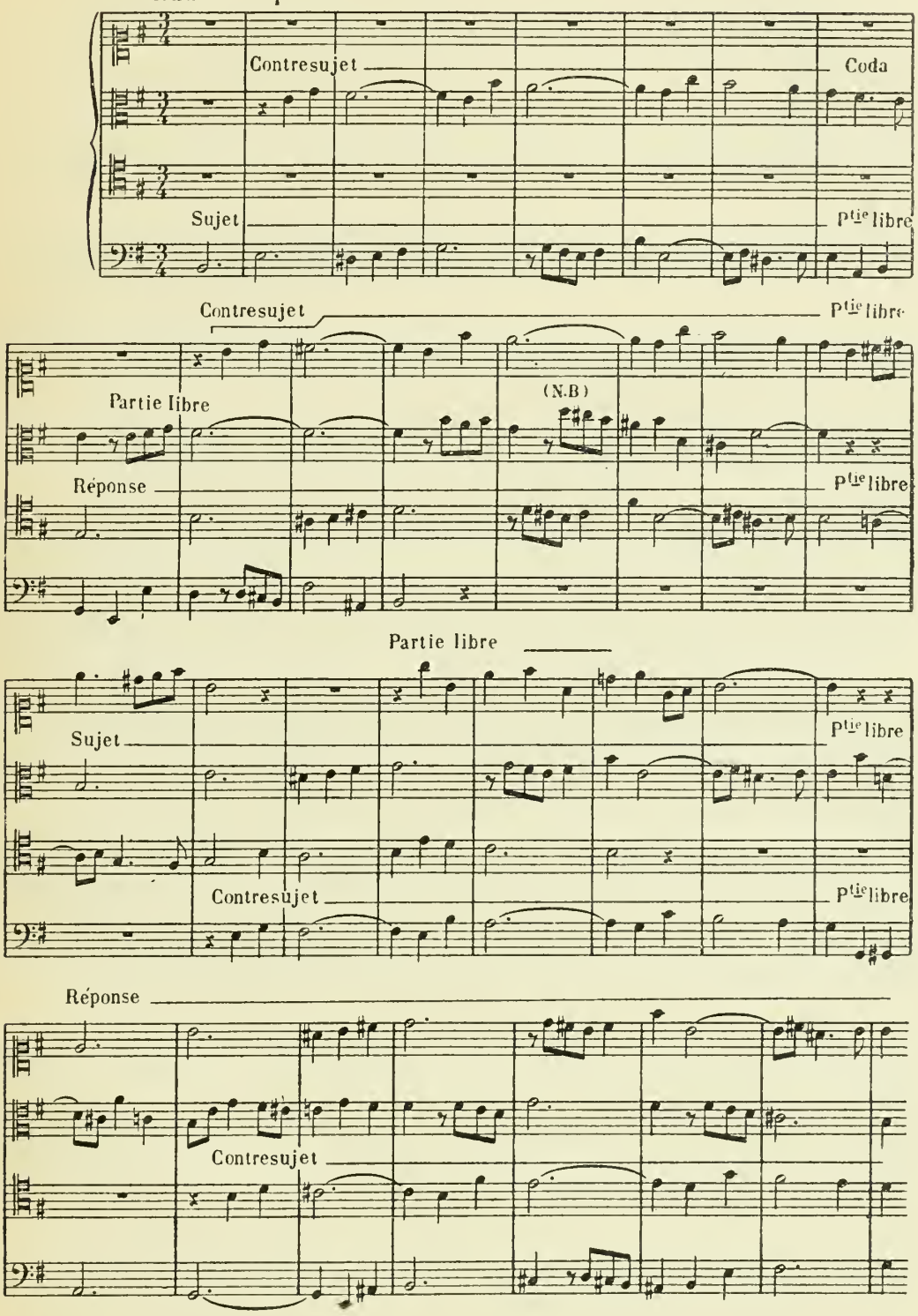
SUJET PROPOSÉ A LA BASSE.



172. — Exposition d'un Sujet calme et expressif — le Contresujet étant entendu avec la 1re entrée du Sujet. (*Style vocal*)

Sujet de A. GEDALGE.

Andante espressivo



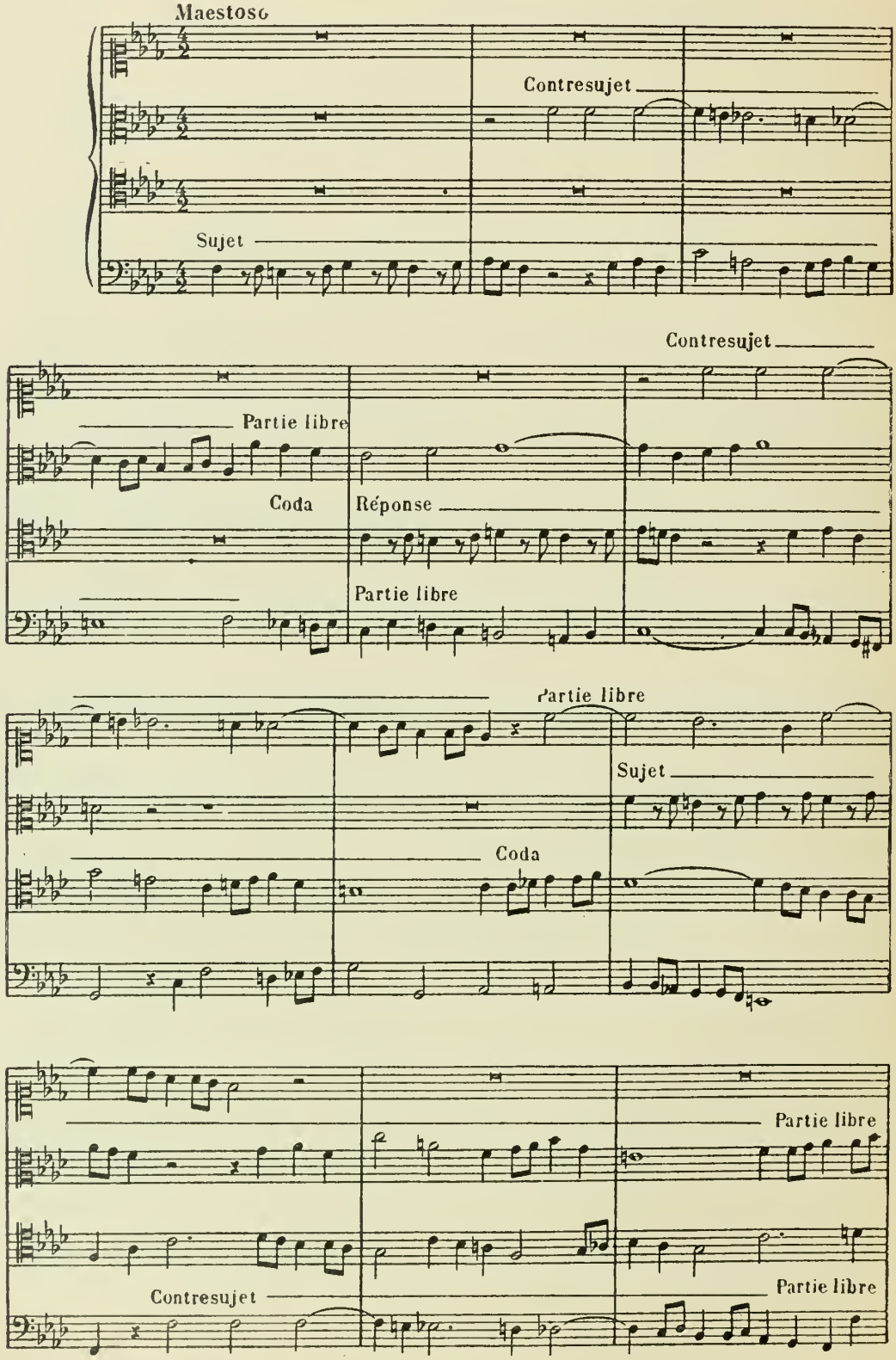
CONTRESUJET PROPOSÉ AVEC LA 1re ENTRÉE DU SUJET.

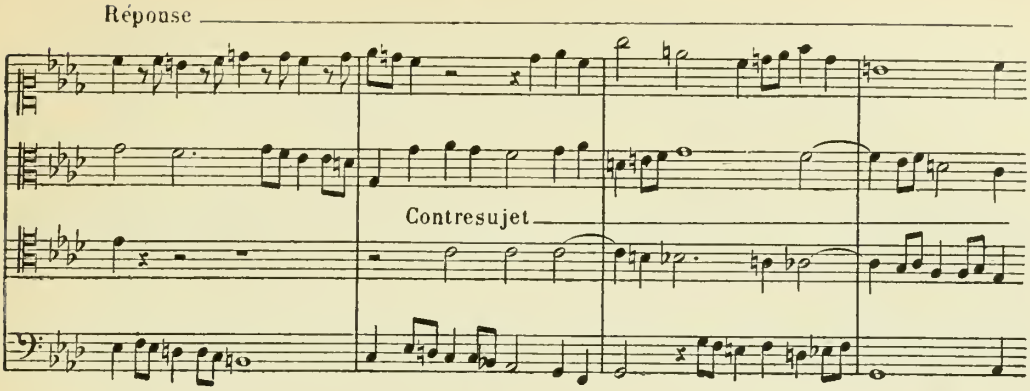
N.B. A l'Ecole ce *ré* est considéré comme défendu: mais on pourra l'employer en dehors des Conservatoires.

173. — **Exposition d'un Sujet mouvementé mais de style large – le Contresujet entendu dès la 1re entrée du Sujet.**

Sujet de MASSENET

CONTRESUJET PROPOSÉ AVEC LA 1re ENTRÉE DU SUJET.

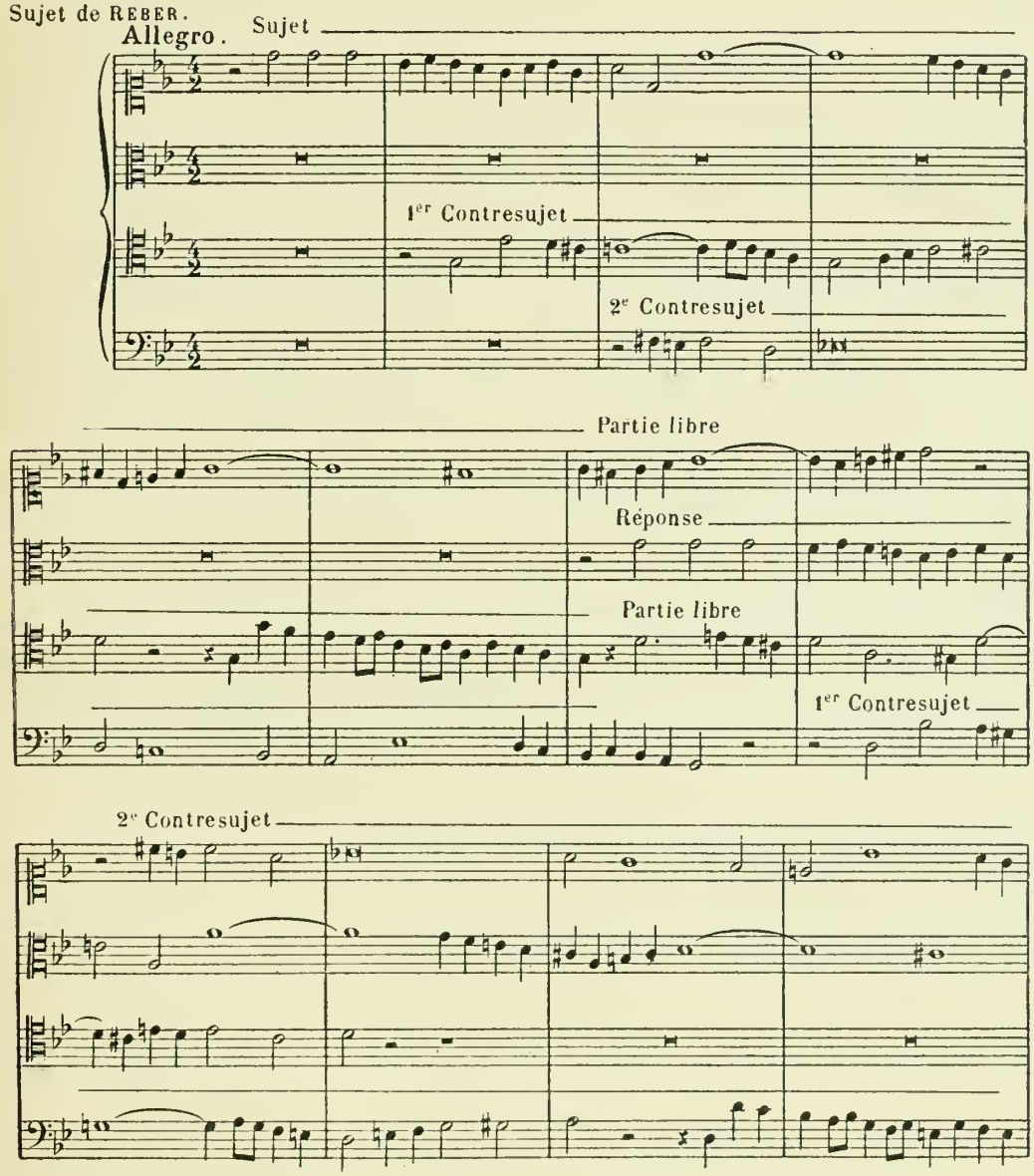


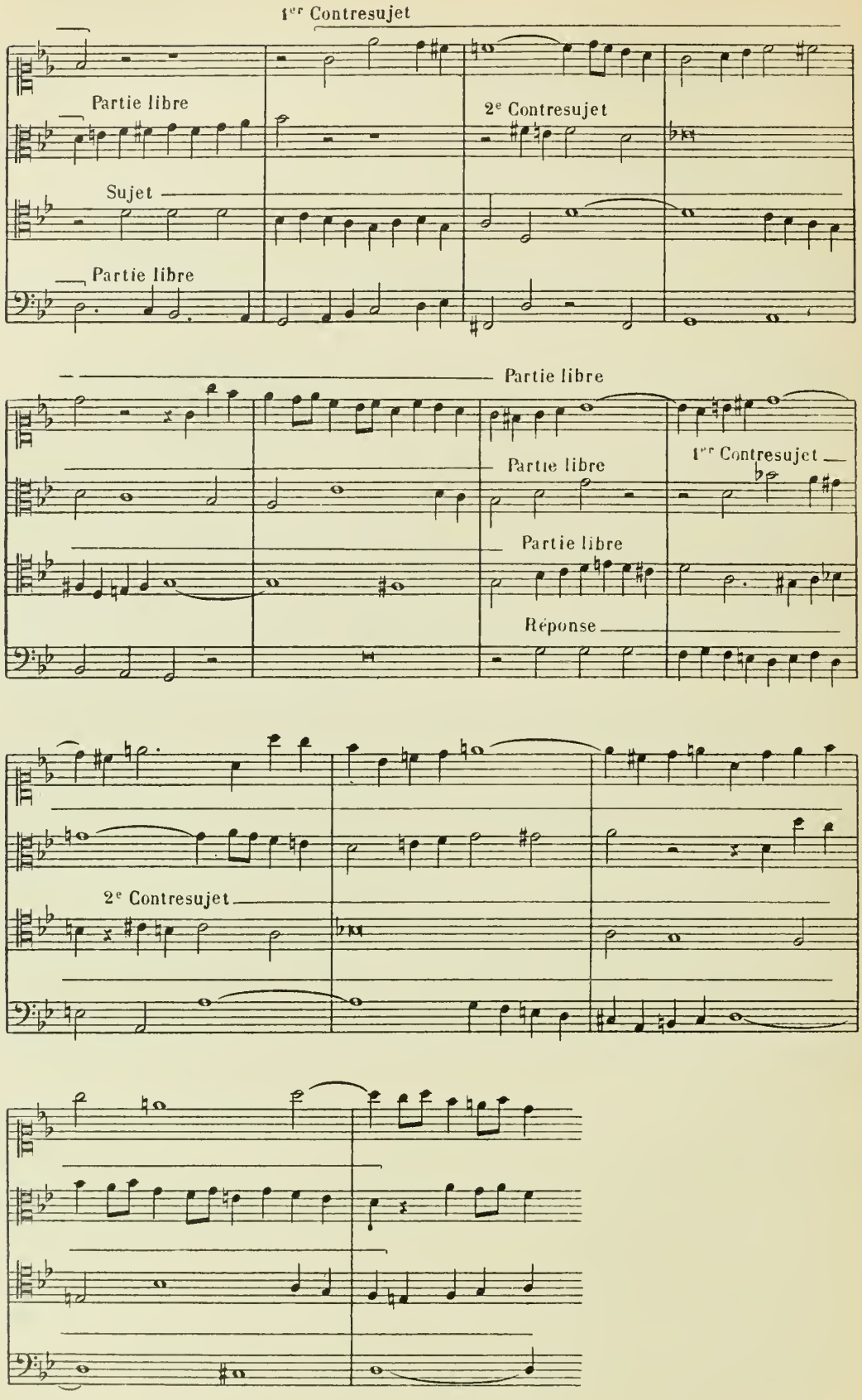


174. — Exposition d'une Fugue à un Sujet et deux Contresujets entendus dès la 1re entrée du Sujet.

Sujet de REBER.

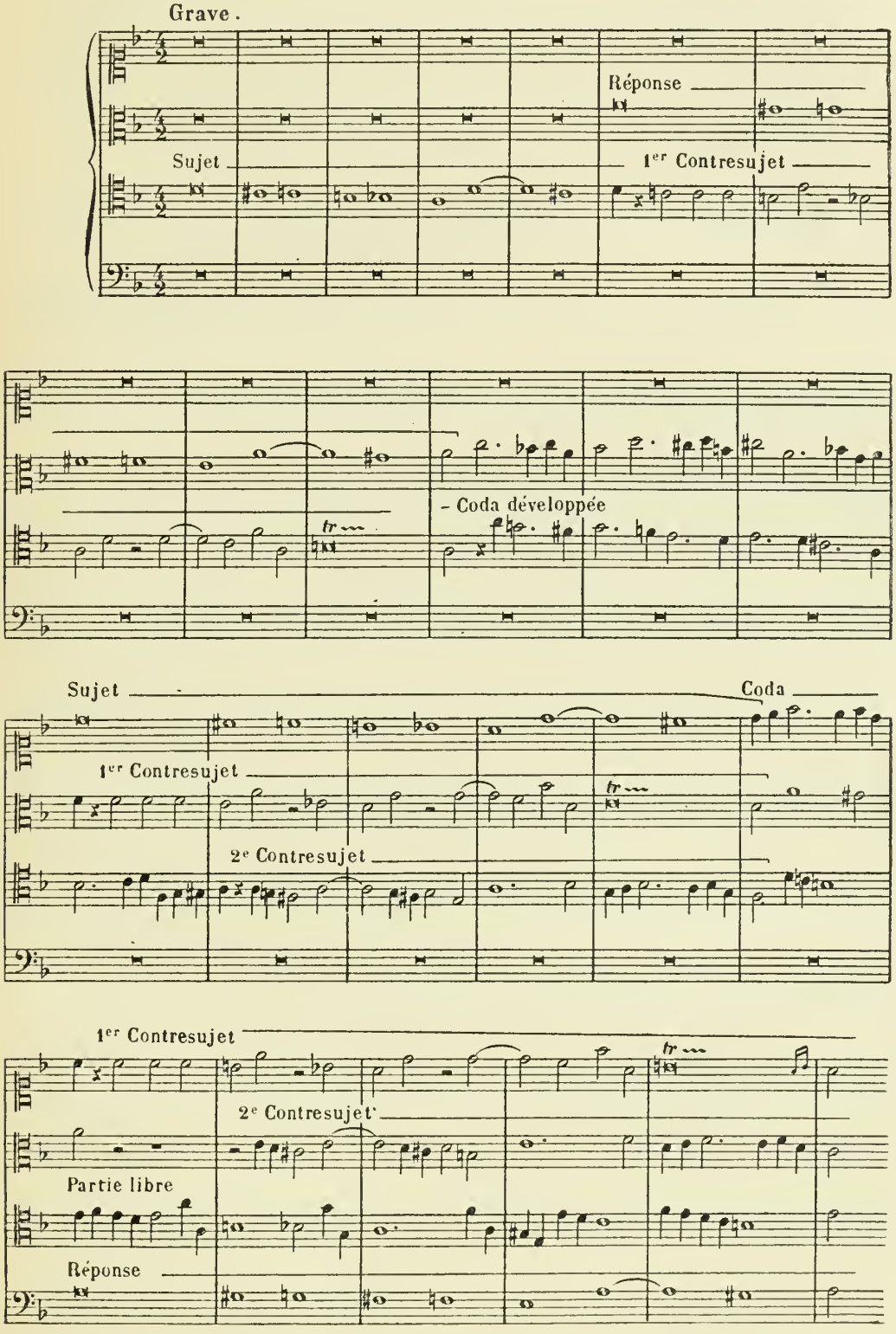
DEUX CONTRESUJETS PROPOSÉS AVEC LA 1re ENTRÉE DU SUJET.




1er Contresujet
Partie libre
2e Contresujet
Sujet
Partie libre
Partie libre
Partie libre
1er Contresujet
Partie libre
Réponse
2e Contresujet

175. — Exposition d'un Sujet chromatique à 2 Contresujets entendus successivement à la 2e et à la 3e entrée. (*Voir pour la réponse à ce Sujet* (§§ 92 à 98)

Sujet de CHERUBINI.



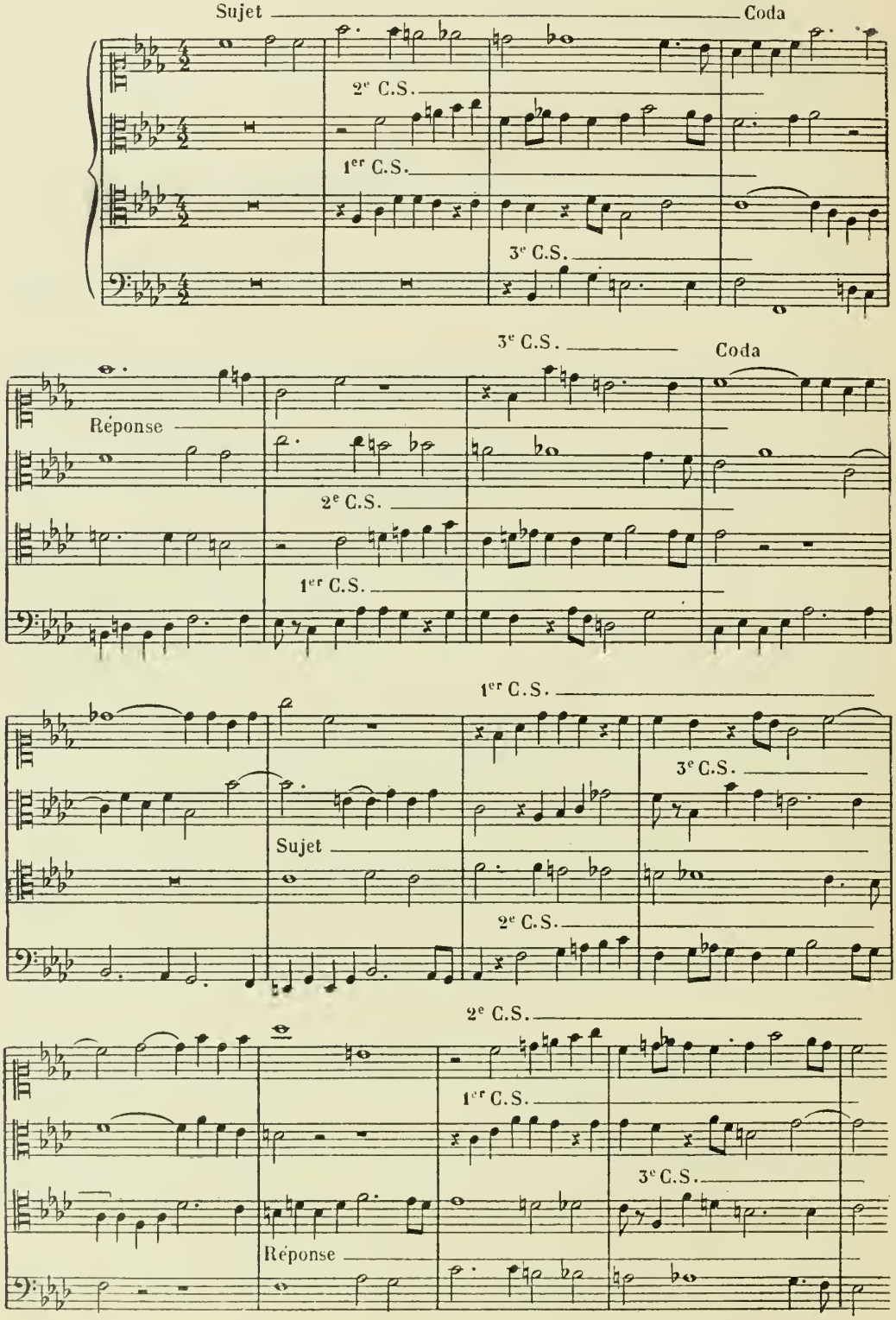
DEUX CONTRESUJETS PROPOSÉS SUCCESSIVEMENT.

176. — **Exposition d'une Fugue à un Sujet et 3 Contresujets.**

Sujet de A. GEDALGE

Maestoso.

TROIS CONTRESUJETS PROPOSÉS DÈS LA Iᵉᵉ ENTRÉE DU SUJET.



Dans cette fugue, on remarquera qu'il a été ajouté une *coda* après chaque entrée du sujet : cela se fait toujours ainsi dans ce genre de fugue, où il est néeessaire de ménager un silence dans la partie qui doit attaquer le sujet ou la réponse.

Or, comme toutes les voix font constamment entendre soit le sujet soit un des eontre-sujets, on est obligé d'intercaler une *coda* pour rendre les *entrées* plus saillantes. C'est d'ailleurs un des défauts des fugues *à plus de deux contresujets*, qui manquent en outre un peu de variété, à cause de la répétition constante et obligée des mêmes phrases mélodiques.

TITRE VI :

De la Contre-exposition

DÉFINITIONS.

177. — La contre-exposition est une seconde exposition qui ne comporte que deux entrées.

Elle diffère encore de l'exposition en ce que l'ordre de ces entrées y est inverse de celui qui caractérise l'exposition : c'est-à-dire que la première entrée fait entendre la réponse et la deuxième le sujet.

De plus, la réponse doit être exposée par une des voix qui ont fait entendre le sujet dans l'exposition et, inversement, le sujet est proposé par une des parties qui ont fait entendre la réponse dans l'exposition.

178. — La CONTRE-EXPOSITION *n'est pas obligatoire dans une fugue*. On ne peut du reste l'écrire que lorsque la *tessiture* du sujet se prête à sa transposition dans une des voix pour lesquelles il n'a pas été composé tout d'abord ; ce qui n'est pas le cas de la plupart des sujets que l'on donne actuellement aux élèves dans les concours.

En général on ne fait une *contre-exposition* que lorsque le sujet est très court, ou s'il n'a pas une physionomie assez caractérisée pour que quatre entrées suffisent à l'imposer à l'attention des auditeurs.

TONALITÉ.

179. — La contre-exposition se fait toujours dans le ton principal de la fugue.

Elle est séparée de l'exposition par un court *divertissement* ou *épisode* [1].

PLACE DU CONTRESUJET.

180. — Quoi qu'il soit de rigueur, dans la *contre-exposition*, de faire proposer la *réponse* et le *sujet* par les voix qui ne les avaient pas respectivement fait entendre dans l'exposition, on est libre de mettre le ou les contre-sujets à n'importe quelle partie.

On se déterminera, pour ce choix, par la *tessiture du contresujet ;* ou même on agira suivant sa fantaisie.

181. — Il sera bon, lorsqu'un sujet comporte plus de quatre mesures d'un mouvement modéré, de ne pas faire de *contre-exposition*, pour ne pas allonger la fugue inutilement.

182. — Les tableaux suivants donnent les différentes dispositions que, dans une CONTRE-EXPOSITION, l'on peut adopter pour les entrées successives de la *réponse* et du *sujet* à deux, trois ou quatre parties.

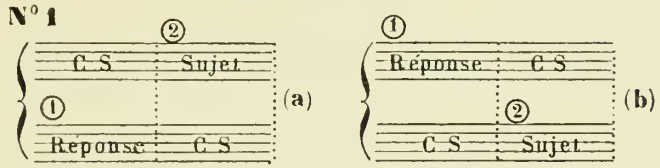
---

[1] Voir au sujet des *divertissements* le chapitre suivant.

Modèle de Contre-exposition

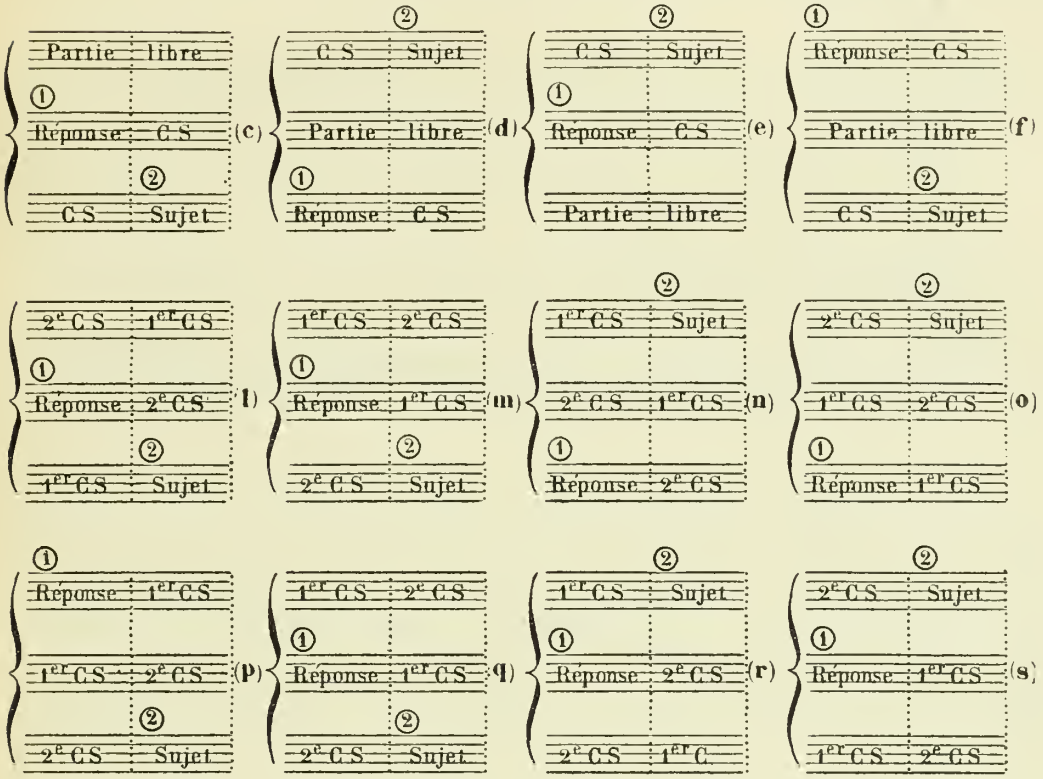
1°) à 2 parties

N° 1



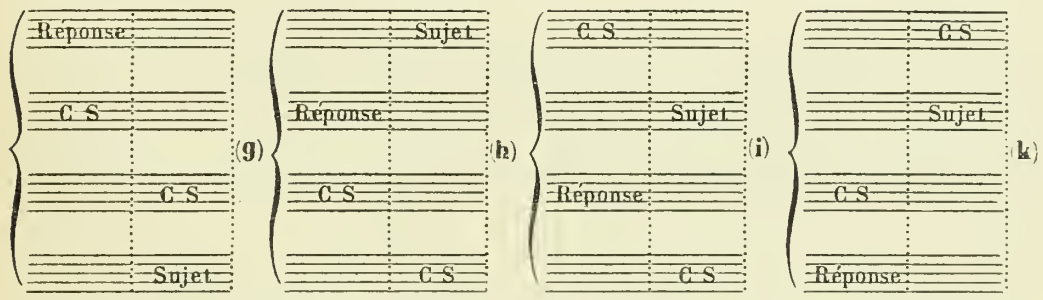
2°) à 3 parties

le Contresujet entendu après ou en même temps que le Sujet.



2°) à 4 parties

N° 1



La position des C.Sujets dans la Contre-exposition à 4 parties n'est pas absolue. elle dépend de la nature et de l'étendue de ces C.Sujets et peut être modifiée suivant les besoins.

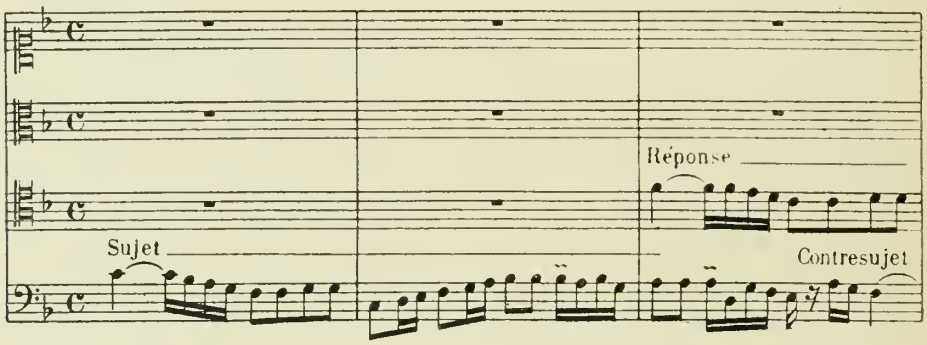
183. — Si l'on se rappelle que, dans la *contre-exposition*, la réponse et le sujet doivent être proposés par des voix autres que celles qui les ont fait entendre dans l'exposition, on se rendra compte aisément des dispositions que l'on doit employer, en comparant les tableaux qui se trouvent d'autre part (*page* 109) à ceux qui ont été donnés dans le chapitre précédent.

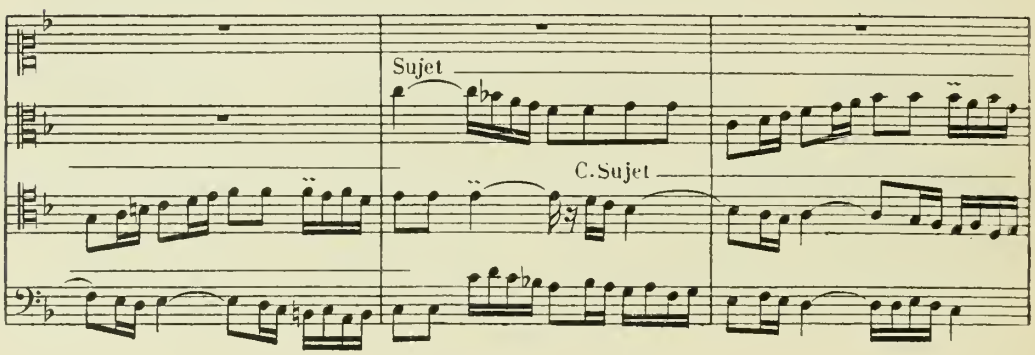
184. — Voici, pour plus de clarté, un exemple d'une *exposition*, suivie d'un *divertissement* et de la CONTRE-EXPOSITION :

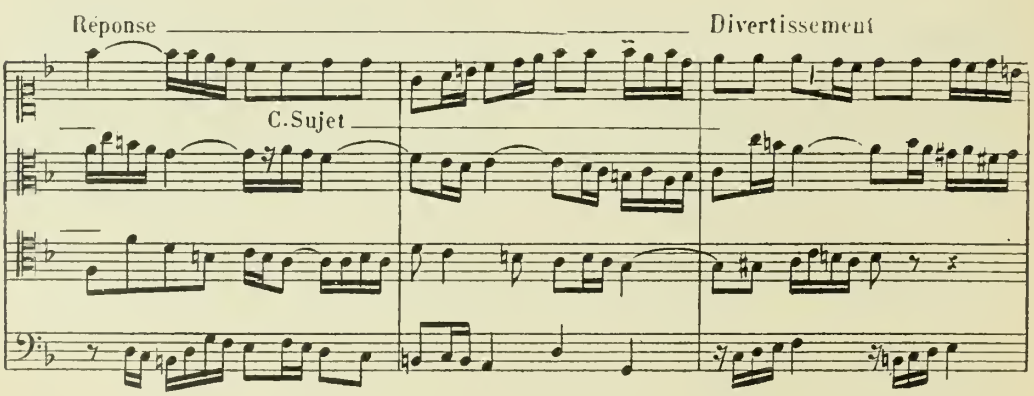
Sur un Sujet de HAENDEL

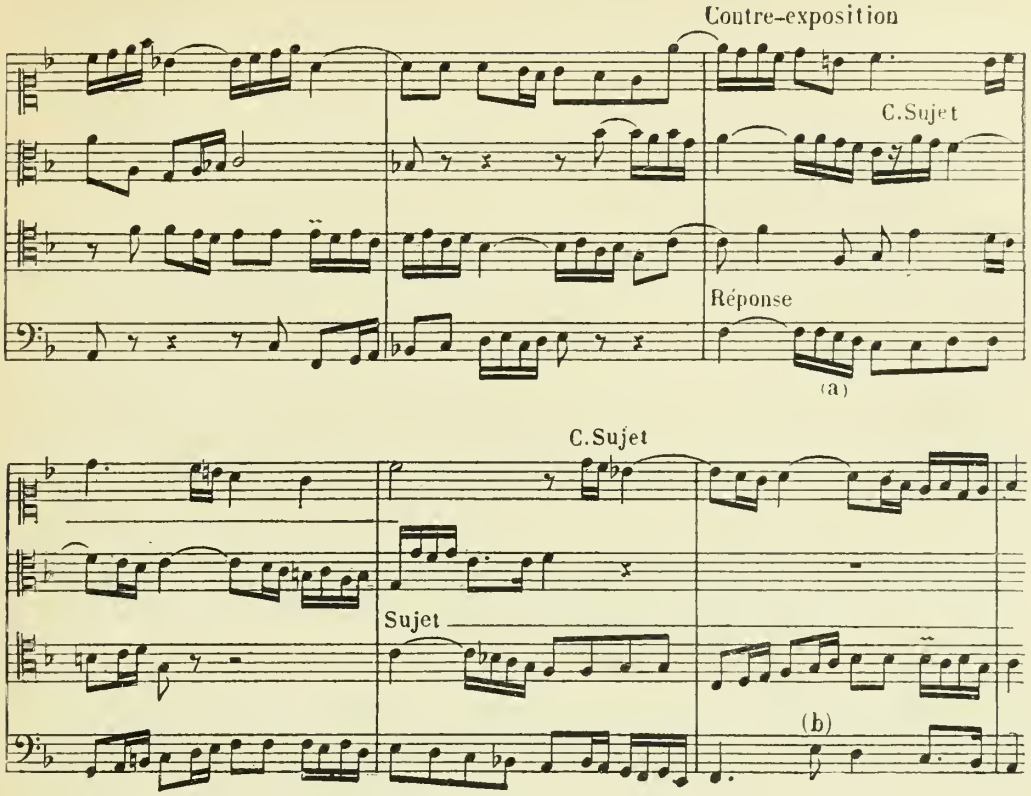
Allegro.

Exposition.









(*a*) L'écriture de ce passage serait considérée comme répréhensible à l'école, bien que la rencontre des trois notes *mi*, *fa*, *sol*, soit très passagère et dans un mouvement rapide.

(*b*) Il en est de même du *mi* de la basse, dans cette mesure : cette note est une *note de passage* employée par mouvement disjoint, ce qui est défendu en contrepoint rigoureux ; il faudrait donc s'en abstenir dans les concours.

On remarquera, dans la *contre-exposition* précédente, que la *basse* qui, dans l'exposition, avait proposé le *sujet*, fait entendre la *réponse*, tandis que le *ténor* expose le *sujet*.

Les *contresujets* se trouvent dans le même ordre que dans l'*exposition*.

DE LA PREMIÈRE SECTION DE LA FUGUE.

185. — Avec la *contre-exposition* finit ce qu'on nomme la PREMIÈRE SECTION *de la fugue* : elle se compose de :

L'EXPOSITION ;

UN DIVERTISSEMENT ;

LA CONTRE-EXPOSITION.

Dans le cas où l'on ne fait pas de *contre-exposition*, cette première partie se termine *après l'exposition*.

Ce qui suit constitue le DÉVELOPPEMENT même de la fugue.

186. — Il est de la plus grande importance pour l'élève de ne pas aborder l'étude des *divertissements* avant de savoir *très bien* faire une *exposition* : celle-ci en effet est la partie non seulement la plus importante de la fugue, au point de vue de l'étude et de l'écriture, puisque d'elle doit sortir toute la fugue, mais elle est aussi la plus difficile à réussir.

Dans les chapitres suivants nous traiterons des DÉVELOPPEMENTS de la fugue et des différents artifices que l'on emploie pour lui donner de la *variété* dans l'*unité*.

TITRE VII :

Du Divertissement de la Fugue

DÉFINITIONS.

187. — En analysant une phrase musicale quelconque, on remarque bientôt qu'elle offre une certaine *symétrie* causée par le retour à intervalles et à distances variables des mêmes formes mélodiques ou rythmiques.

Cette répétition plus ou moins fréquente de fragments semblables engendre nécessairement une *série d'enchaînements harmoniques de même nature :* il se produit donc une *marche d'harmonie*, plus ou moins régulière, plus ou moins complexe.

188. — Le divertissement ou développement de la fugue consiste précisément en une série d'imitations plus ou moins rapprochées, formées de fragments du sujet, du contre-sujet, de la coda ou des parties libres entendues dans l'exposition, et combinées de telle sorte que leur ensemble forme une ligne mélodique ininterrompue et reliant naturellement l'une à l'autre les rentrées du sujet et de la réponse dans les tons voisins du ton principal du sujet.

Les tons auxquels on fait moduler la fugue d'école sont, pour chaque mode, les cinq dont l'armature ne diffère du ton principal que par un accident en plus ou en moins, et le relatif mineur ou majeur selon les cas [1].

189. — Si l'on prend systématiquement un même trait mélodique très court et qu'on le transpose à divers intervalles, les basses fondamentales déterminées par le premier fragment se reproduiront régulièrement à chaque retour du trait primitif, et la marche d'harmonie se trouvera implicitement constituée.

190. — On voit par ces définitions que :

1° Les divertissements de la fugue sont établis sur des marches ou progressions harmoniques régulières ou non.

2° Les thèmes des divertissements doivent dériver du sujet, du contresujet, de la coda ou de l'une quelconque des parties libres entendues dans l'exposition.

3° Ils doivent être exclusivement mélodiques.

La *progression harmonique* qui leur sert de base ne doit pas plus apparaître que la charpente qui a servi à édifier une maison n'est visible lorsque la maison est achevée.

---

[1] Voir §§ 344-345 l'ordre dans lequel on fait entendre ces différentes tonalités.

DE L'EMPLOI DES MARCHES D'HARMONIE.

191. — A l'École, on défend rigoureusement les *marches d'harmonie* dans la fugue.

Cela est juste si l'on entend que l'on ne doit pas faire dans les divertissements de simples enchaînements d'accords, en progression figurée ou non, formant *des imitations purement harmoniques*, telles qu'on les pratique dans les leçons d'harmonie : ces procédés, en effet, n'offrent aucun intérêt musical.

Mais cela cesse d'être vrai si l'on essaie de construire un développement sans le baser sur *une* ou *plusieurs* PROGRESSIONS HARMONIQUES *simples ou composées*. Il suffit d'analyser une œuvre musicale quelconque, pour se convaincre que les enchaînements d'accords établis sur des *progressions* plus ou moins régulières sont la *base* même, le *substratum* de tout développement.

QUALITÉ DU DIVERTISSEMENT.

192. — La QUALITÉ d'un DIVERTISSEMENT dépend :

1° Du choix du *motif* ou *thème* sur lequel il est construit.

2° De la *ligne mélodique* inventée par le compositeur avec ce motif.

3° Du *travail de réalisation* consistant à appliquer au thème du divertissement tous les *artifices du style de la fugue*.

THÈME DU DIVERTISSEMENT.

193. — Le *thème* d'un DIVERTISSEMENT, nous l'avons dit, ne peut être emprunté qu'à l'une quelconque des figures entendues dans l'EXPOSITION de la fugue (*sujet*, *contresujet*, *coda*, *parties libres*).

On peut faire un *divertissement* sur une simple figure rythmique ou mélodique composée de quelques notes seulement, ou sur un trait mélodique assez long ; on peut aussi bâtir le divertissement sur *deux*, *trois* ou *quatre thèmes*, extraits de l'*exposition* et combinés en contrepoint simple ou renversable.

194. — L'*invention mélodique de la ligne composée avec les élémeuts du divertissemeut* dépend beaucoup de l'imagination du musicien : à cet égard, on ne peut que conseiller la lecture attentive et l'étude approfondie des œuvres de *Bach*, de *Mozart*, de *Meudelssohn*.

PRÉPARATION DU DIVERTISSEMENT.

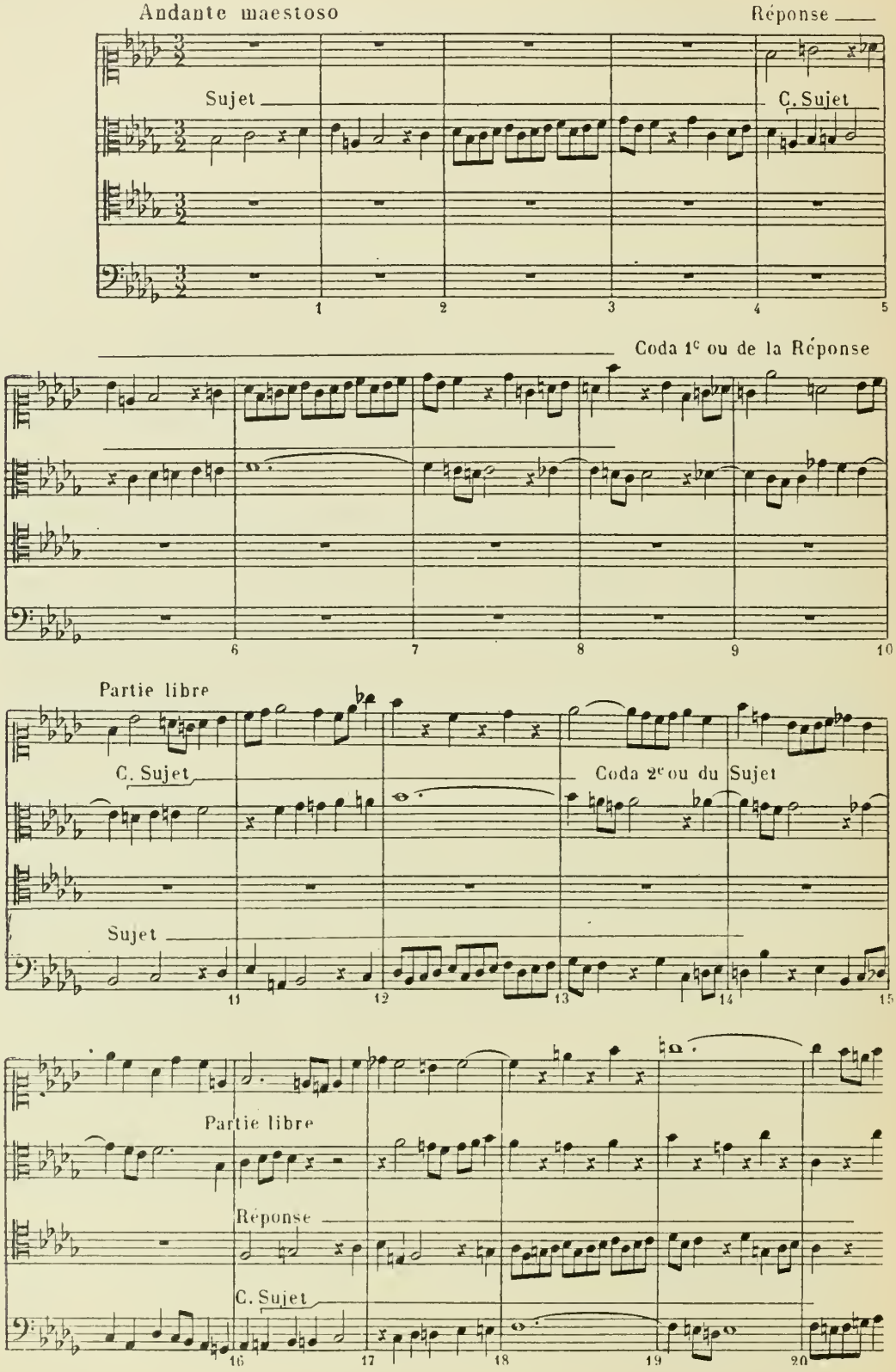
195. — Pour n'être pas embarrassé dans le choix des thèmes des divertissements, l'élève doit s'astreindre au travail suivant : l'exposition de la fugue une fois achevée, il en *extrait* avec soin toutes les FIGURES MÉLODIQUES ou RYTHMIQUES qui donnent des *imitations* ou des *combinaisons de contrepoints divers :*

1° PAR MOUVEMENT DIRECT *avec ou sans* . . . . . }
2° PAR MOUVEMENT CONTRAIRE *avec ou sans* . . . . . } AUGMENTATION
3° PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE SIMPLE (ou *direct*) *avec ou sans*. . . . . } ou
4° PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE SIMPLE ET CONTRAIRE COMBINÉS *avec ou sans* . . . . . } DIMINUTION.

Ces différents artifices doivent être familiers aux élèves qui ont étudié le contrepoint.

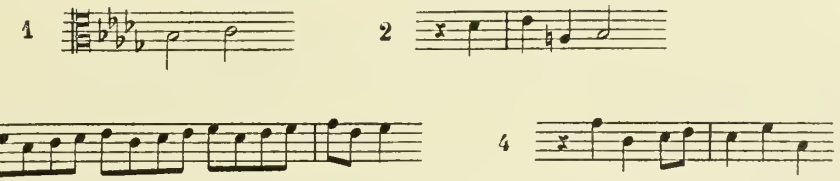
EXPOSITION ANALYSÉE AU POINT DE VUE DES DIVERTIS-SEMENTS.

196. — Prenons comme exemple l'exposition suivante, extraite du *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach :

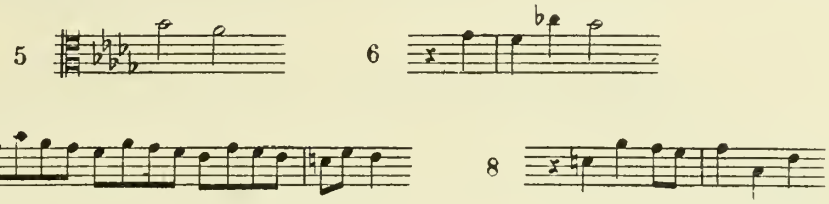


Voici l'analyse détaillée de cette exposition.

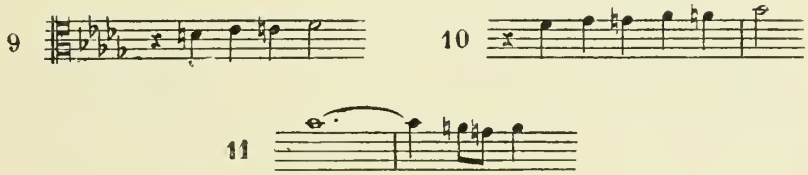
197. — Si nous considérons le SUJET seul, nous pouvons le diviser en fragments ou périodes mélodiques.



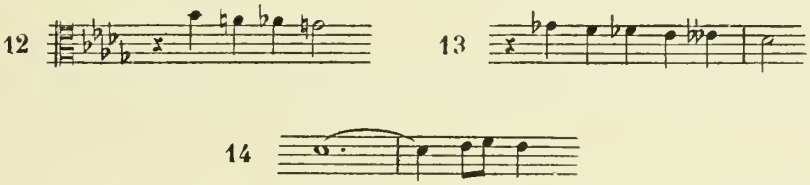
En envisageant ce même *sujet* par MOUVEMENT CONTRAIRE, nous aurons les divisions suivantes :



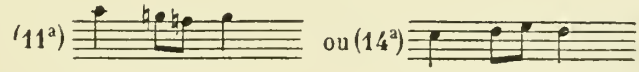
198. — Le CONTRESUJET, analysé à son tour, nous fournira les éléments suivants, dont les deux premiers pourront être envisagés comme *variantes* d'une même forme *chromatique* :



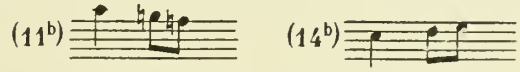
et respectivement, par MOUVEMENT CONTRAIRE.



On peut aussi n'employer qu'un des fragments de ces figures, par exemple

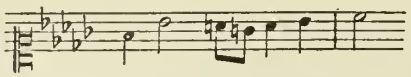
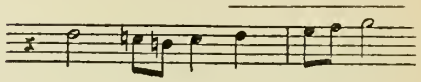


ou moins encore :

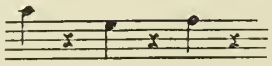


199. — Des PARTIES LIBRES, nous pouvons retenir les fragments suivants :

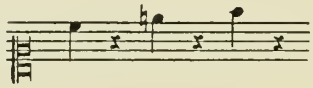
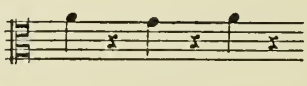
(*Exposition, 11e mesure, soprano*) :

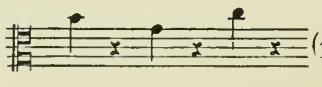
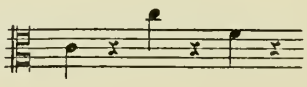
15  ou 

A la même voix (*13e mesure*),

16 

une figure purement rythmique qui est utilisée par Bach sous diverses formes :

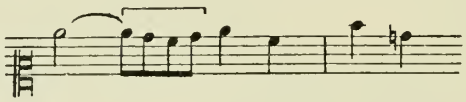
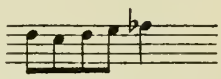
(16a)  (16b) 

(16c)  (16d) 

Bach ne s'en sert d'ailleurs, dans le cours de la fugue, que pour des *imitations de* RYTHME.

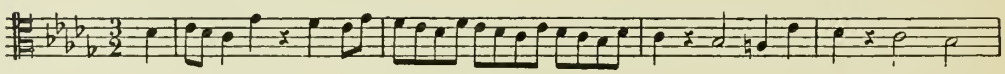
On envisagera également ces divers fragments par *mouvement* CONTRAIRE.

Dans les mesures 14 et 15, nous trouvons encore au *soprano* deux figures très voisines de rythme et incluses dans le même fragment mélodique,

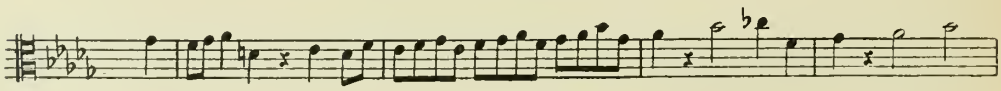
17  et 18 

qui dérivent toutes deux d'ailleurs de la *partie libre* exposée à la 11e mesure.

200. — Le même travail peut être fait sur le *sujet* envisagé par *mouvement* RÉTROGRADE DIRECT :



ou par *mouvements* RÉTROGRADE *et* CONTRAIRE *combinés*.



ainsi que sur le *contresujet* et les *parties libres*, par *mouvement* RÉTROGRADE DIRECT et CONTRAIRE.

201. — Il ne saurait, pour le sujet qui nous occupe, être question d'AUGMENTATION ou de DIMINUTION, les sujets de rythme ternaire se prêtant peu d'habitude à ce genre de combinaisons.

Dans cette fugue, cependant, Bach s'est servi une fois seulement d'un fragment de son *contresujet* par AUGMENTATION *en mouvement contraire*.

Il est bon de faire observer aux élèves que les artifices de l'*augmentation* et de la *diminution* ne doivent jamais être négligés dans l'étude préliminaire qu'ils feront des sujets à traiter, car leur emploi est fréquent et souvent d'un heureux effet.

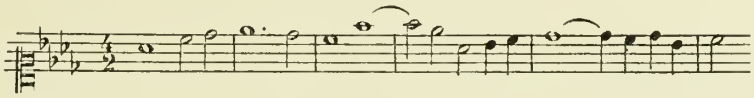
Nous y reviendrons d'ailleurs plus loin (§§ 251-254).

CONSTRUCTION DE LA LIGNE MÉLODIQUE DU DIVERTISSEMENT.

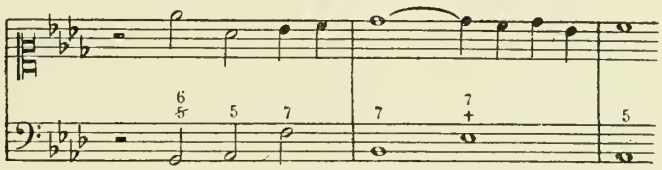
202. — Lorsque l'élève aura ainsi rassemblé tous les éléments dont il pourra disposer pour les développements de la fugue, il en choisira quelques-uns qu'il combinera et à l'aide desquels il dessinera la LIGNE ou CONDUITE MÉLODIQUE de chaque *divertissement*.

Nous avons dit plus haut que cette *ligne mélodique* s'établit toujours sur *une marche* ou sur UNE SÉRIE de *marches d'harmonie*.

Prenons, dans un sujet quelconque,



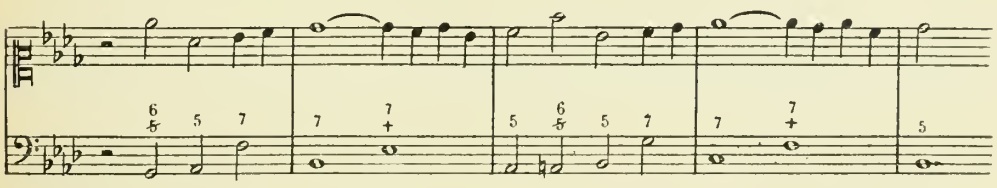
une des *figures* dont il est formé, et donnons lui *sa basse harmonique* naturelle :



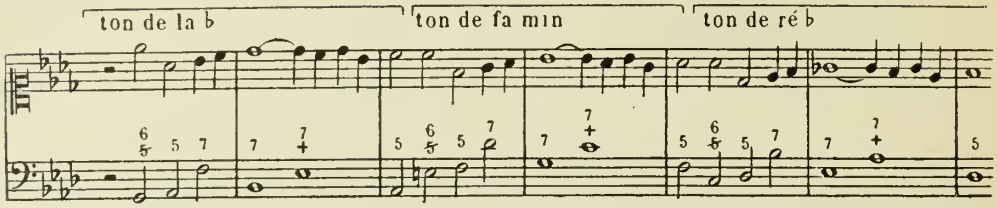
203. — Il est évident que, faisant abstraction de la partie supérieure, nous pourrions, avec cette *basse* comme ANTÉCÉDENT, créer toute espèce de *marches d'harmonie*, suivant l'intervalle auquel nous transposerions l'ANTÉCÉDENT; il est non moins évident que, chaque fois que cet antécédent sera entendu *à la basse*, nous pourrons lui superposer, à l'intervalle correspondant, le trait mélodique qui lui a donné naissance.

204. — Si de plus nous avons en vue *a priori* telle TONALITÉ à laquelle nous désirions faire aboutir cette progression, nous n'aurons qu'à disposer celle-ci de manière à moduler au ton voulu dans un délai plus ou moins rapproché.

Supposons que nous voulions moduler au ton de *si* ♭ *mineur*, nous disposerons notre marche ainsi qu'il suit :

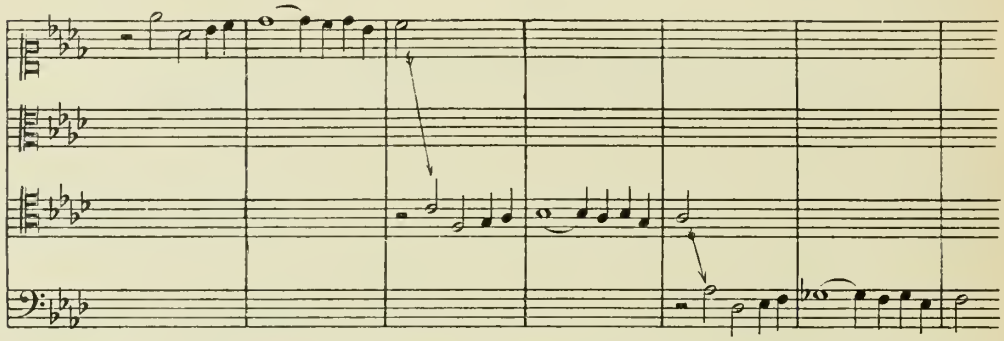


Que nous désirions une progression plus longue, modulant par exemple en *ré* ♭ (4ᵉ degré du ton principal), nous disposerons notre marche ainsi :



205. — Mais, telle qu'elle est, cette progression ne sera jamais qu'une marche d'harmonie traitée mélodiquement : il faut donc faire entendre le trait mélodique successivement dans des voix différentes (*imitations*).

Exemple :



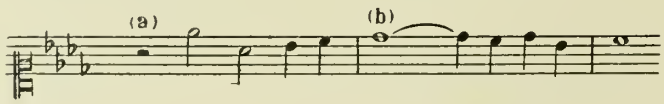
206. — La CHARPENTE du *divertissement* se trouvant ainsi établie et les *imitations* préparées, nous nous souviendrons que nous ne pouvons faire entendre dans les autres voix de simples remplissages harmoniques, mais que, de toute nécessité, les différentes parties doivent être traitées mélodiquement, en contrepoint simple ou double, et que toutes les figures mélodiques que nous leur attribuerons seront empruntées au sujet, au contresujet ou à quelqu'autre partie de l'exposition.

Nous aurons donc à faire préalablement un travail de *combinaisons*, à préparer, avant toute chose, les matériaux combinables.

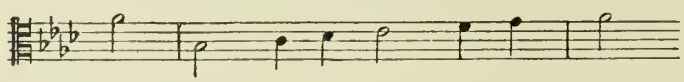
207. — Comme, dans le cas présent, l'exposition n'a pas été faite, nous utiliserons simplement le fragment donné :

On peut l'envisager sous les trois formes suivantes :

1° Dans sa totalité

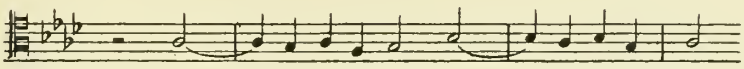


2° Créer avec la 1ʳᵉ mesure (*a*) une progression mélodique :

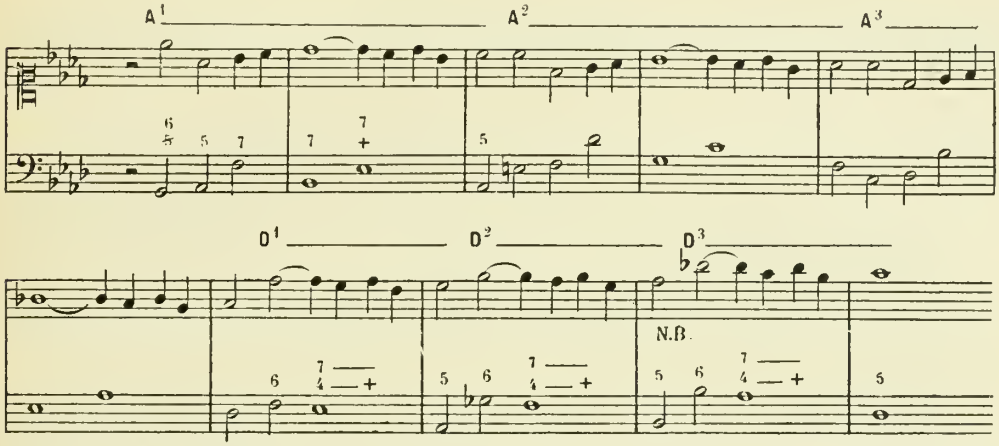


renversable avec la 2ᵉ mesure ;

3° Créer avec la 2e mesure (*b*) une progression mélodique également renversable :

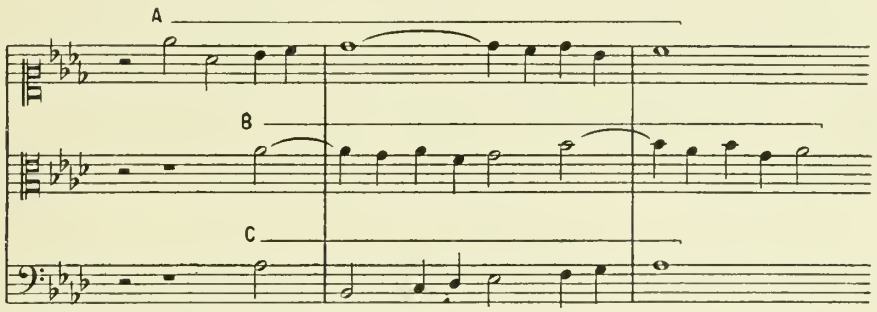


Puis, pour éviter la monotonie résultant de la progression descendante, nous pouvons terminer par une progression ascendante (D) formée précisément avec le dernier fragment (*b*) donné ci-dessus :

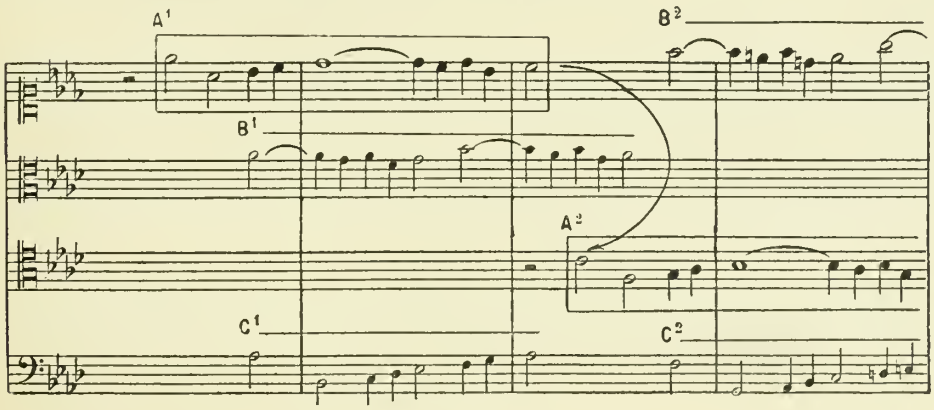


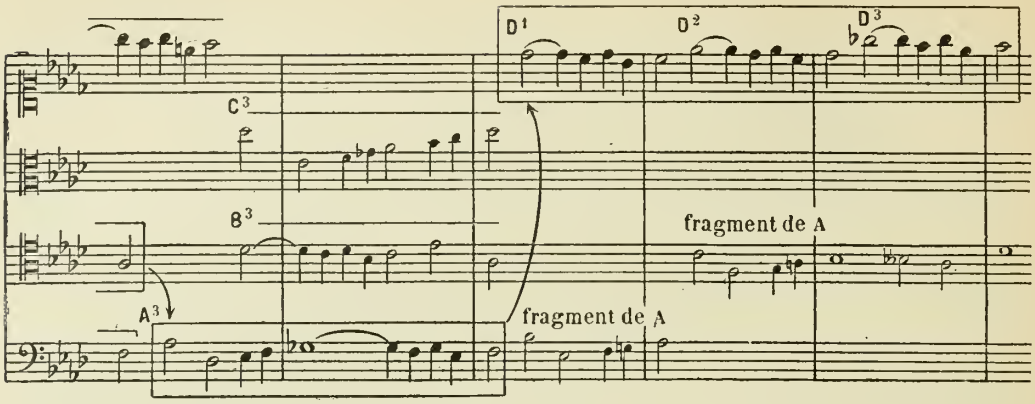
N.-B. — On remarquera que, dans l'avant-dernière mesure, la marche cesse d'être régulière et remonte d'un degré.

208. — Ce travail préliminaire achevé et ayant sous les yeux les différentes combinaisons *renversables à trois parties* du fragment donné :

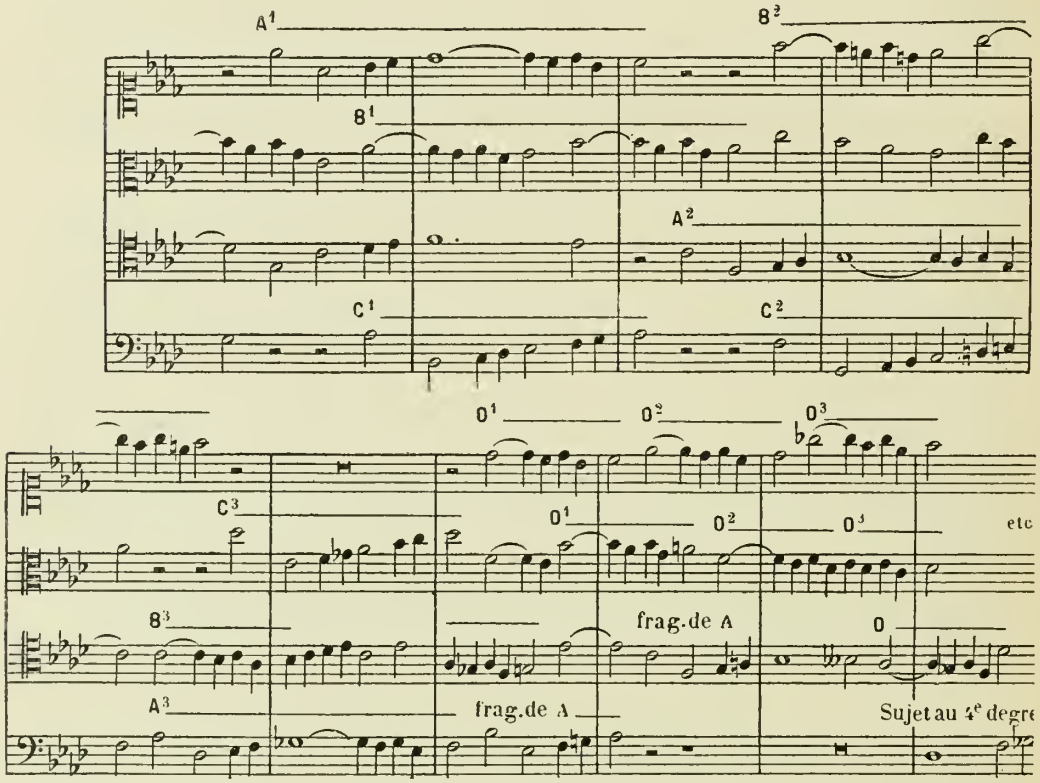


nous ferons un PLAN D'EXÉCUTION de l'ensemble :





209. — La *réalisation* définitive du *divertissement* donnera ce qui suit :



210. — On se rend compte, en étudiant la réalisation précédente, de la différence qui la sépare de la *marche d'harmonie* qui lui a donné naissance : néanmoins, à l'audition, on a le *sentiment*, la *perception nette* de cette marche primitive; mais, par la disposition variée des parties, on a évité la sécheresse et la monotonie inséparables d'une progression tant soit peu prolongée.

On verra toutefois plus loin qu'il est des cas où l'emploi *apparent* de la *marche d'harmonie pure et simple* est d'un bon effet (§ 216).

DIVERTISSEMENT SUR PLUSIEURS THÈMES.

211. — Tous les éléments du divertissement que nous venons d'étudier sont tirés d'un même fragment du sujet. Mais on peut aussi combiner entre elles plusieurs figures empruntées au sujet, au contresujet ou à une partie libre de l'exposition.

Dans ce cas, on choisit comme THÈME PRINCIPAL, pour faire le plan du divertissement, *la figure mélodique la plus longue ou la plus accusée par le* RYTHME *ou par l'*EXPRESSION. Les autres thèmes font office en quelque sorte de *contresujets.*

212. — Ces thèmes différents sont, au gré du compositeur, établis en *contrepoint simple*, *double*, *triple ou quadruple*, suivant leur nombre.

Les *imitations* qu'on en tire peuvent être *libres* ou *contraintes*, *périodiques ou canoniques*, *directes*, *inverses*, *rétrogrades*, *par augmentation* ou *diminution*, etc.

THÈME DU DIVERTISSEMENT UNITONAL.

213. — De toute façon, le THÈME D'UN DIVERTISSEMENT, CONSIDÉRÉ COMME ANTÉCÉDENT DE LA MARCHE D'HARMONIE, BASE DU DIVERTISSEMENT, DEVRA ÊTRE COMPRIS DANS UNE SEULE TONALITÉ, c'est à dire qu'*il devra commencer dans un ton et conclure par une cadence dans ce ton :* on verra, par la suite, que, dans la réalisation du divertissement, la cadence est toujours évitée par l'emploi d'un des artifices habituels de l'écriture musicale.

Les *modulations* nécessitées par la progression harmonique se feront soit par *notes communes* au dernier accord de l'*antécédent* et au premier du *conséquent*, soit par une *coda modulante.* On comprend aisément que *si le thème initial module*, cette *modulation* amènera forcément le divertissement à présenter la forme de l'*imitation circulaire.*

214. — L'INVENTION, dans un divertissement, résulte plus de la *nature des thèmes* que de leur agencement.

Cela ressort de la comparaison des fugues écrites par les maitres de toutes les écoles : dans ces fugues, les divertissements, dont la variété semble considérable à première vue, dérivent tous d'un nombre assez restreint de combinaisons primitives, à la pratique desquelles l'élève devra tout d'abord s'exercer.

Ces dispositions en quelque sorte fondamentales sont l'application des règles concernant les *diverses espèces d'imitations :* elles peuvent d'ailleurs être variées presque indéfiniment par leur mélange et leur pénétration réciproque.

DISPOSITIONS DES IMITATIONS DU DIVERTISSEMENT.

215. — Nous avons vu plus haut que, le ou les thèmes du divertissement une fois choisis, harmonisés et la ligne mélodique déterminée, on disposait les imitations de façon à leur permettre d'entrer d'une *façon apparente.*

Ces dispositions peuvent être résumées dans les six espèces de combinaisons qui suivent :

216. — 1er cas. CHAQUE PARTIE EXPOSE UNE FIGURE DISTINCTE.

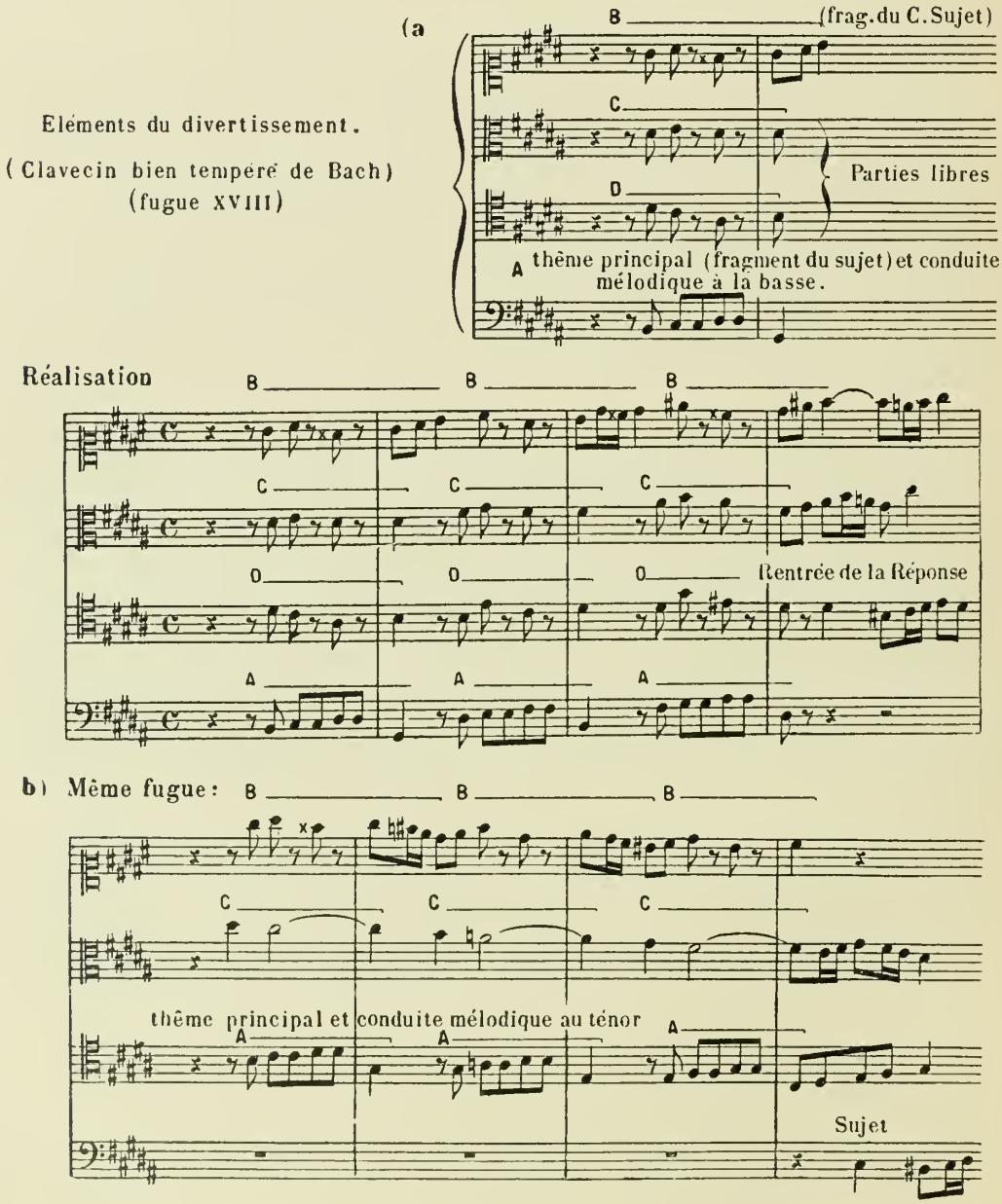
UN THÈME DANS CHAQUE PARTIE.

Chaque partie s'imite elle-même en reproduisant à intervalles différents la figure qui lui est attribuée dans l'antécédent.

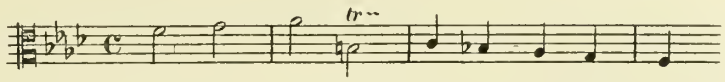
C'est le procédé de la marche d'harmonie pure et simple : il ne peut être employé dans une fugue qu'à la condition d'être extrêmement musical ; le divertissement dans ce cas doit être construit sur des *thèmes mélodiques et intéressants* ou *d'une certaine longueur*.

Néanmoins, ce genre de combinaison est fréquemment usité à la fin d'un des types suivants de divertissements : il a l'avantage de préparer la rentrée du sujet par une progression plus chaleureuse et, dans ce cas, *le fragment qui lui sert de thème doit être* TRÈS COURT. Nous en donnerons des exemples plus loin.

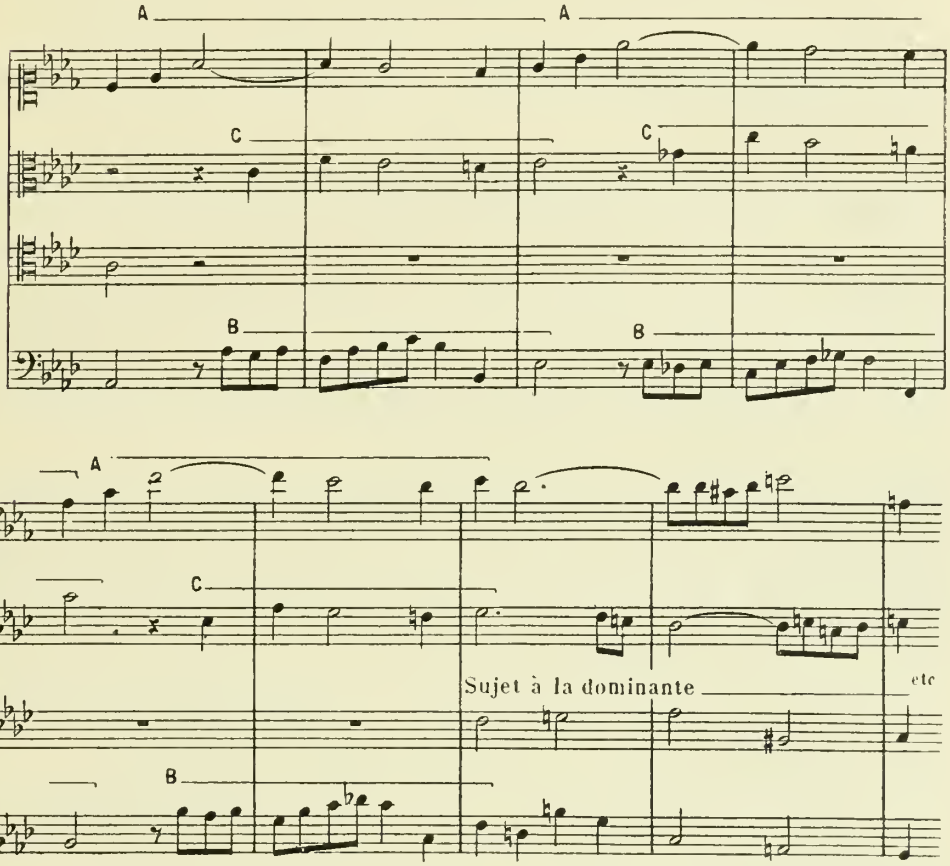
Exemple d'un divertissement où l'antécédent est reproduit dans chaque partie avec sa disposition première.



c) DIVERTISSEMENT extrait de la fugue d'orgue de J.S.Bach en Fa ♮ mineur



Le thème principal et la conduite mélodique sont à la partie supérieure



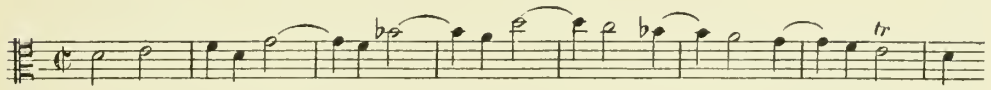
217. — 2ᵉ CAS. TOUTES LES PARTIES DÉRIVENT DU THÈME PRINCIPAL.

THÈME PRINCIPAL DANS UNE SEULE PARTIE.

Le thème principal reste dans une des parties qui fait ainsi la conduite mélodique du divertissement : les autres parties en reproduisent des fragments, soit en imitations concertantes, soit en s'imitant elles-mêmes.

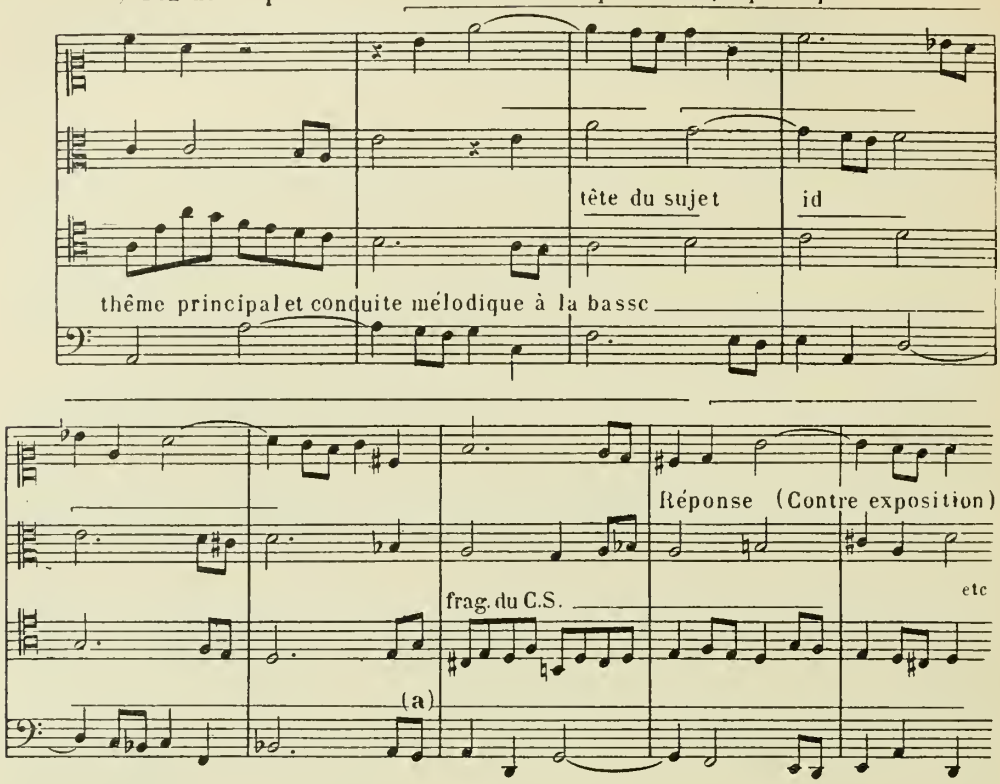
Ce procédé, qui a beaucoup de rapports avec le précédent, en ce sens qu'il laisse à découvert la progression harmonique, en diffère cependant par ce que *toutes les parties dérivent du thème principal*, ce qui permet d'employer l'*imitation* CANONIQUE. Bien qu'elle soit difficile à employer d'une façon intéressante, cette forme de divertissement offre l'avantage de se prêter à tous les artifices de l'imitation la plus serrée.

La fugue pour orgue de J.-S. Bach,

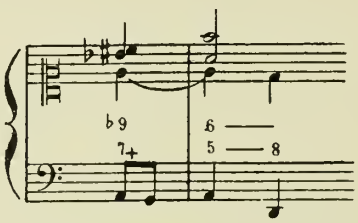


dont presque tous les divertissements sont construits d'après ce procédé, sera étudiée avec fruit. Exemples :

218. — **a**). Fin de l'exposition. Imitation canonique du thème principal



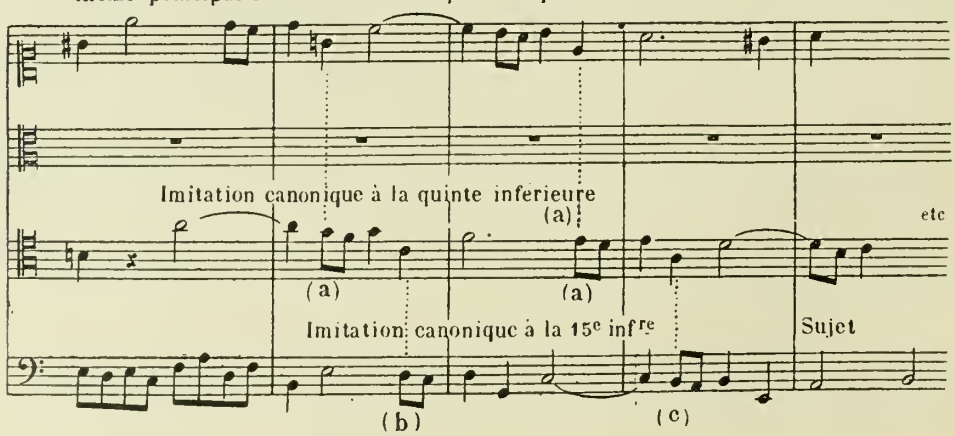
(a) Il faut entendre ici l'harmonie suivante (retard de la 4te par la quinte)



Dans la réalisation de Bach, il y a double broderie du retard et de la préparation (*au ténor*) : ceci n'est pas admis à l'École.

219. — **b**). Divertissement sur le même thème, mais plus serré et en *imitation canonique* à trois parties :

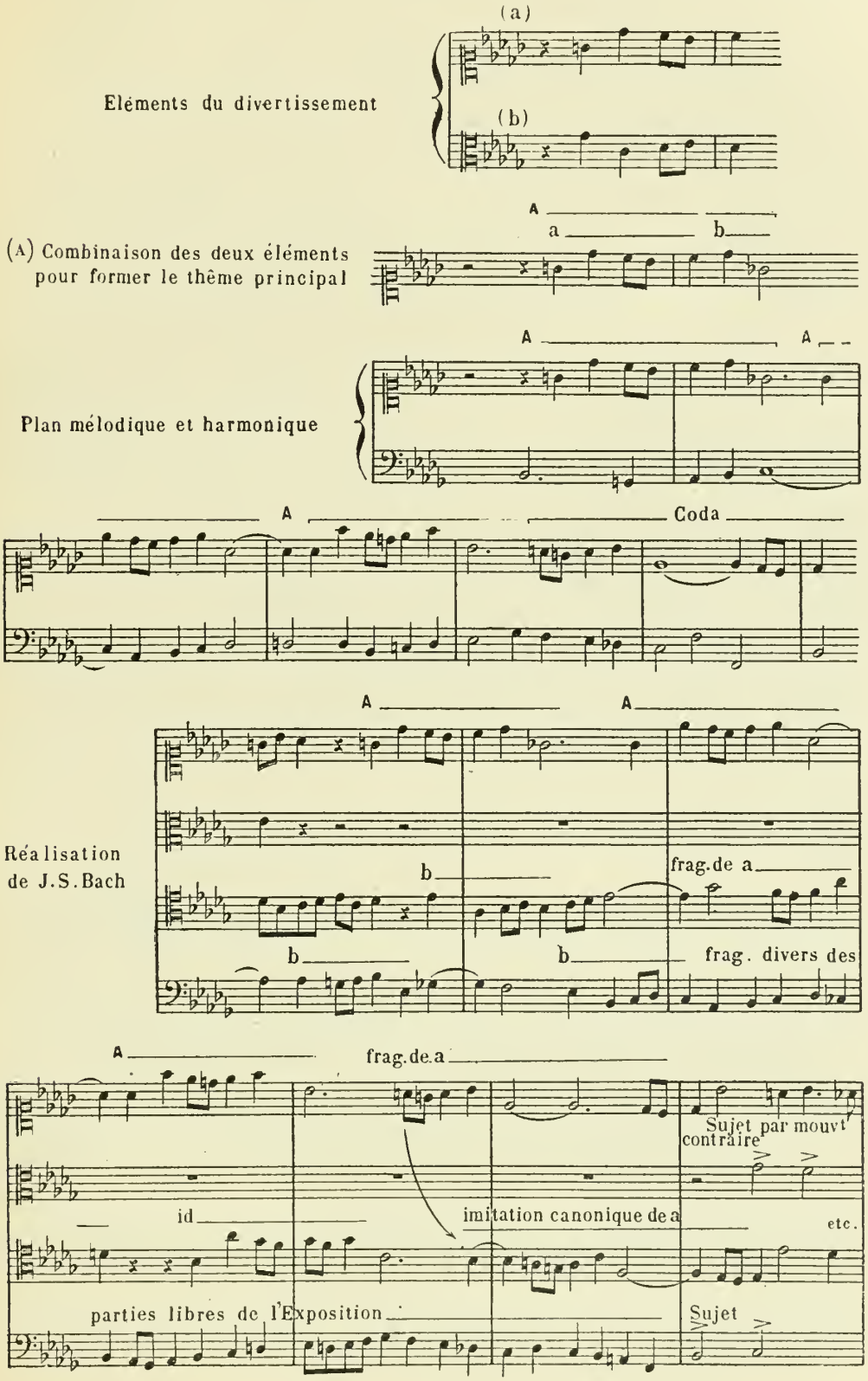
thême principal et conduite mélodique au soprano



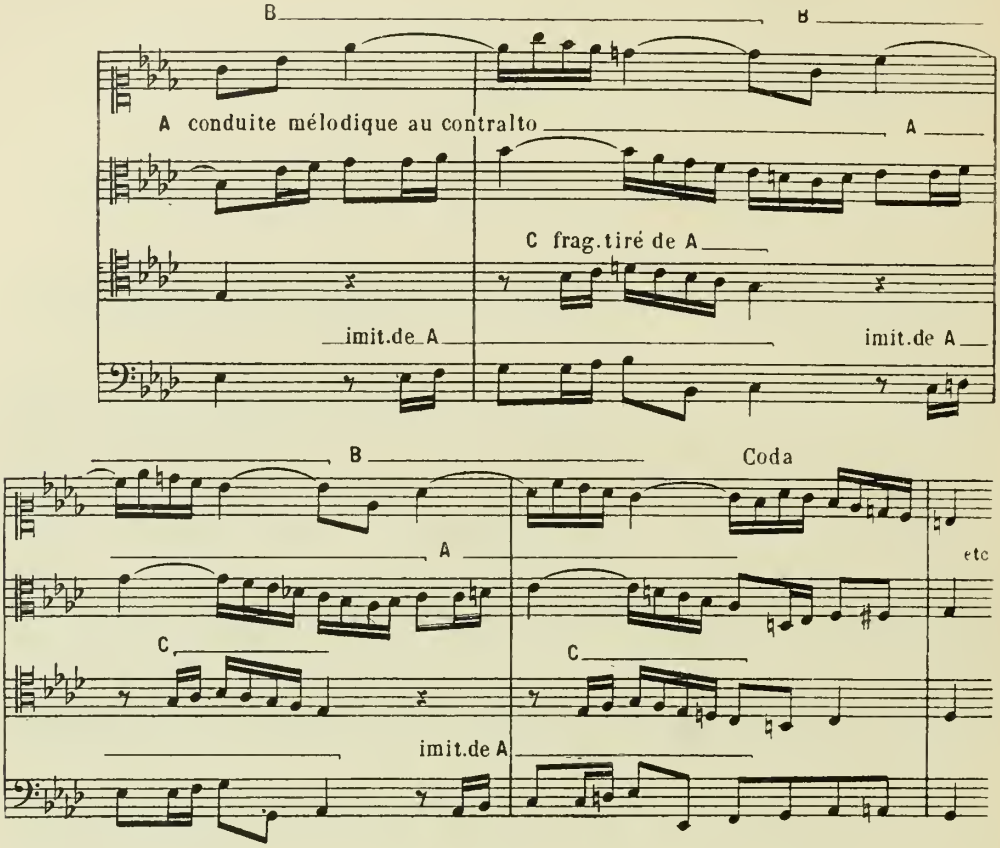
a). Les unissons directs sont défendus à l'École, ainsi que la broderie sur l'unisson.

b). A l'École on ne permet pas de broder à la partie inférieure une note entendue dans une autre partie.

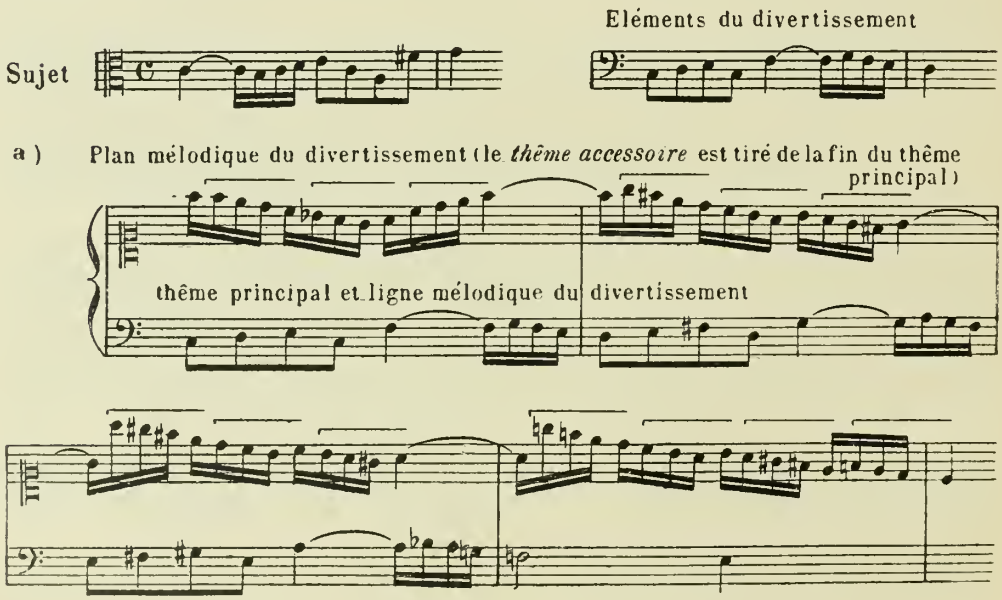
220. — **c**). Thème principal et conduite mélodique à la partie supérieure (fugue en si ♭ mineur du clavecin bien tempéré de Bach, dont l'exposition a été analysée plus haut) :



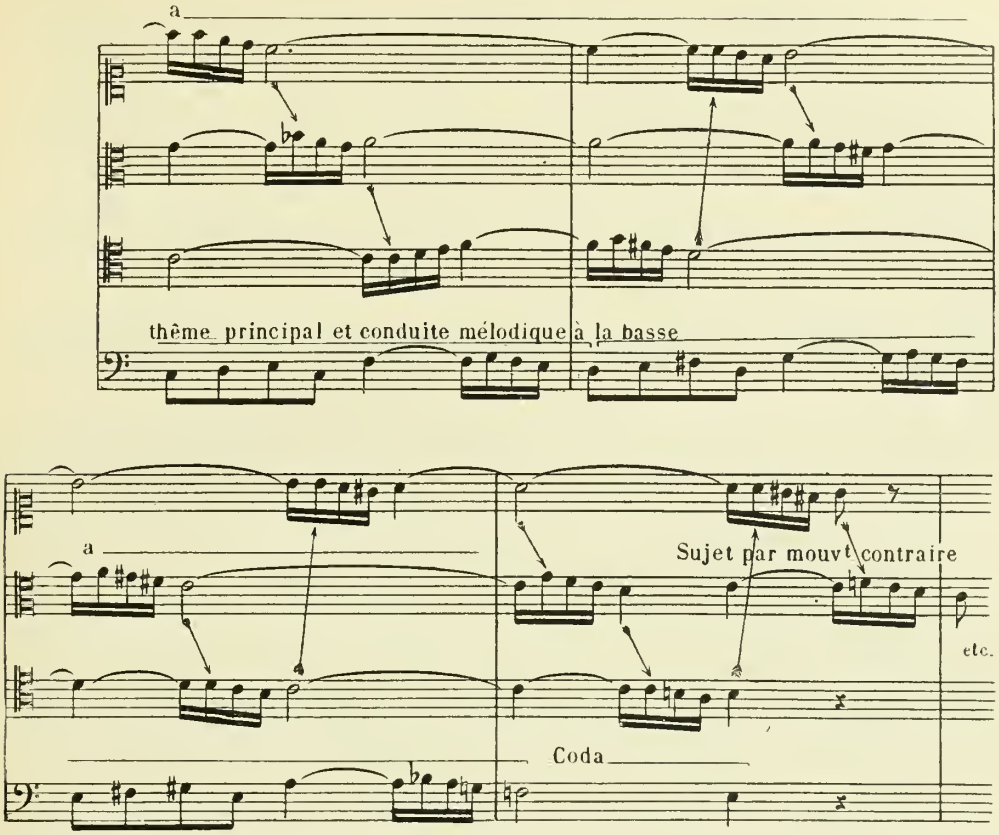
221. — **d**). J. S. Bach. Clavecin bien tempéré, fugue 12.



222. — **e**). J. S. Bach. Fugue d'orgue :



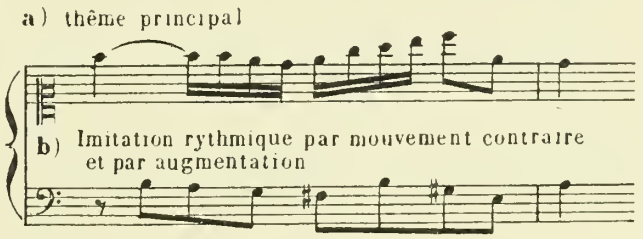
b) Réalisation de Bach.

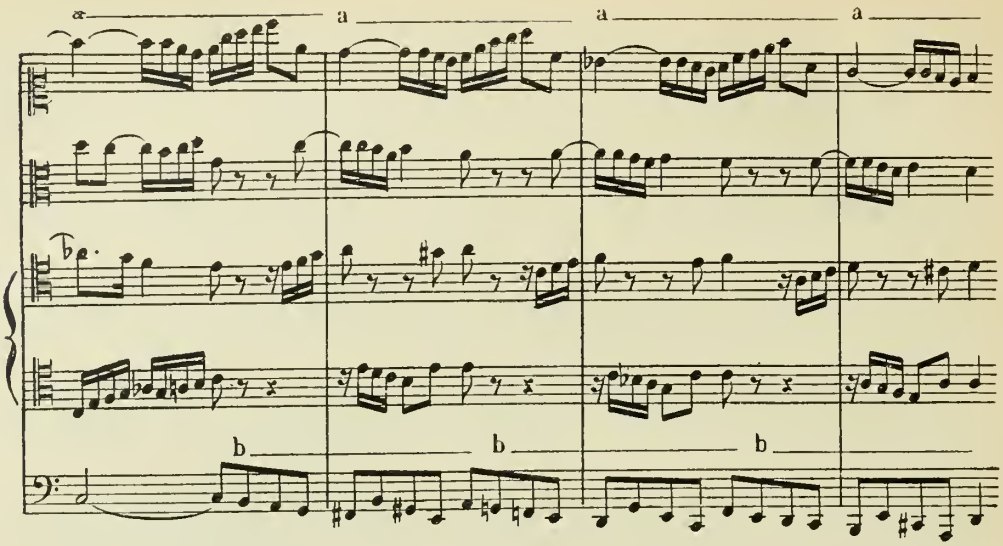


223. — Il est bon de remarquer, à propos de ce divertissement, avec quel art Bach a évité la froideur et la sécheresse que n'eût pas manqué d'offrir la symétrie absolue de toutes les parties, si les imitations s'étaient produites régulièrement, dans chaque voix, sur les mêmes temps. Grâce à l'ingénieux agencement des parties, il a su, avec la même figure rythmique, créer entre le *soprano* et le *ténor* une IMITATION CANONIQUE et faire en sorte que, tandis que la *progression* de la basse est *ascendante*, l'ensemble des trois parties supérieures suit une *marche descendante*.

224. — Voici, extrait de la même fugue, un DIVERTISSEMENT à *cinq parties*, dans lequel la *ligne mélodique* est entièrement exposée à la partie supérieure ; tandis que la *basse* fait une *imitation libre et rythmique*, par *augmentation* et par *mouvement contraire*, d'un fragment du sujet. *Les autres parties s'imitent elles-mêmes*, en reproduisant sans cesse à des intervalles différents la même figure mélodique et rythmique : on observera que la plupart des exemples cités par la suite, étant empruntés à des *fugues instrumentales*, dépassent généralement les limites de l'*écriture vocale* dont il faut tenir compte dans la *fugue d'École*, toujours considérée comme *fugue vocale*.

Eléments du divertissement





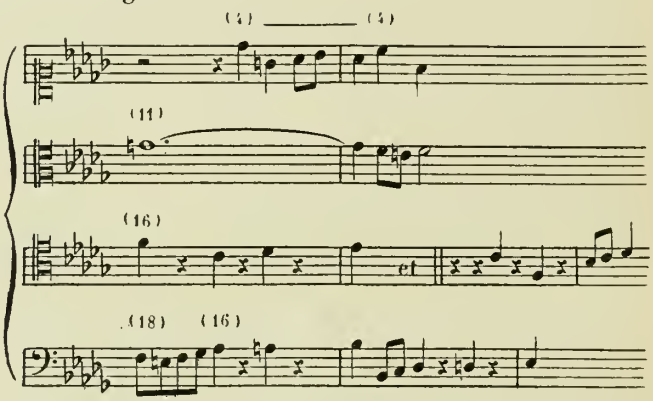
THÈME PRINCIPAL DANS DEUX PARTIES.

225. — 3e cas. DEUX PARTIES S'IMITENT ENTRE ELLES, EN FAISANT ENTENDRE ALTERNATIVEMENT LE THÈME PRINCIPAL :

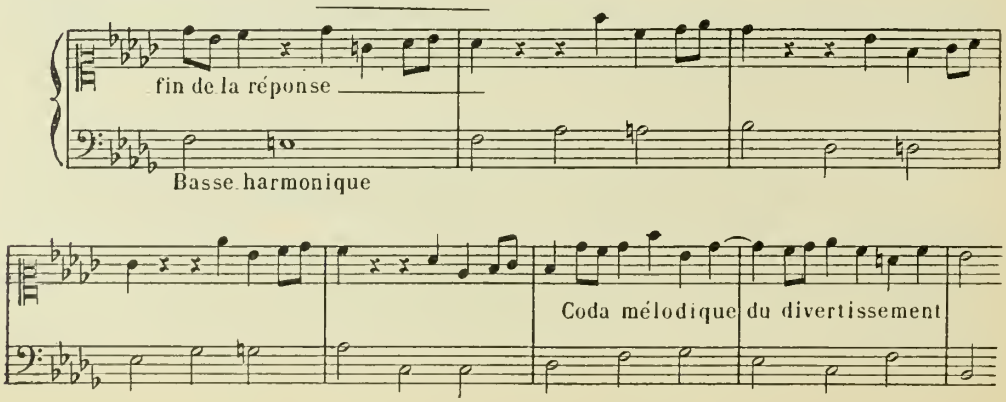
La ligne mélodique ou conduite du divertissement passe alternativement dans les deux mêmes parties. Les autres parties s'imitent elles-mêmes en faisant entendre soit des fragments du thème principal, soit diverses figures tirées du sujet, du contresujet ou des parties libres de l'exposition.

a). L'exemple suivant est tiré de la fugue de Bach en si ♭ mineur (Clavecin bien tempéré) : les chiffres placés au-dessus des figures du divertissement renvoient à l'analyse donnée ci-dessus de l'exposition de cette fugue :

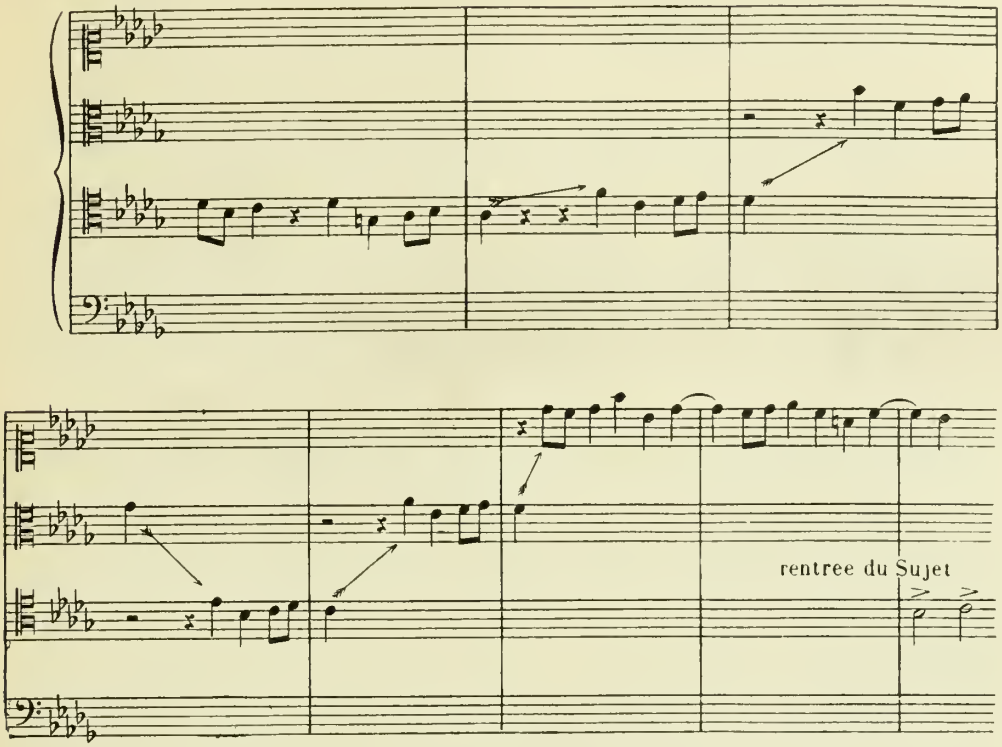
Eléments du Divertissement



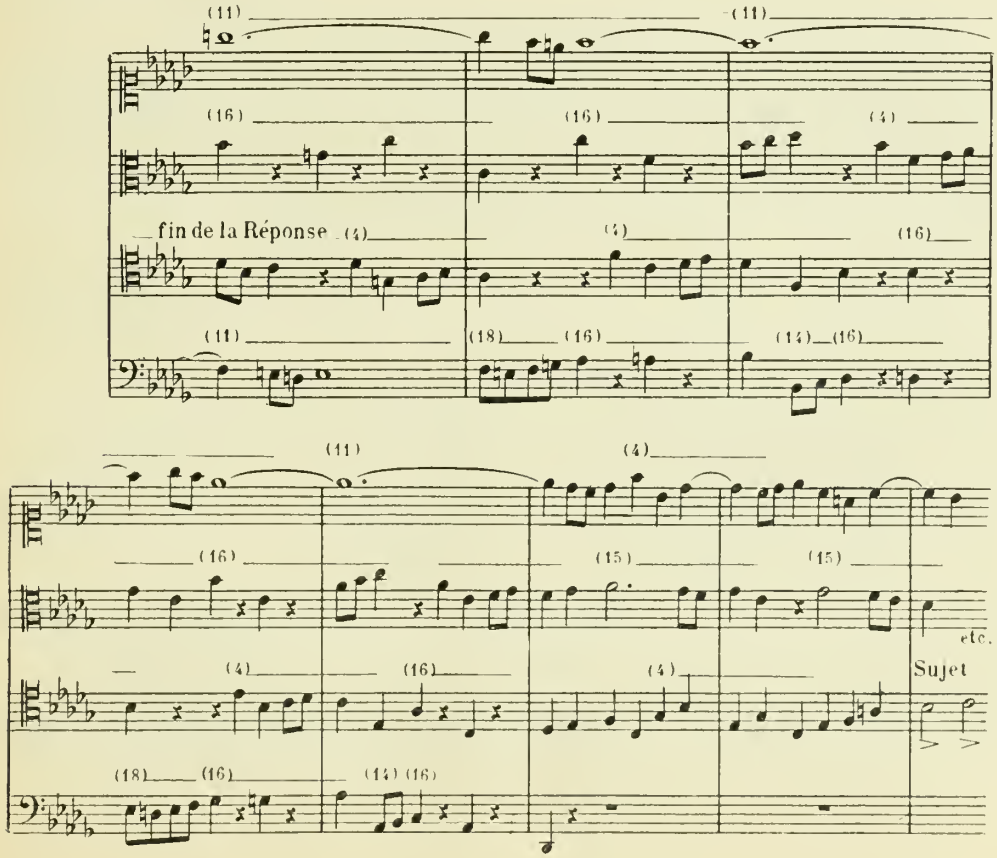
a) Plan mélodique et harmonique du divertissement :



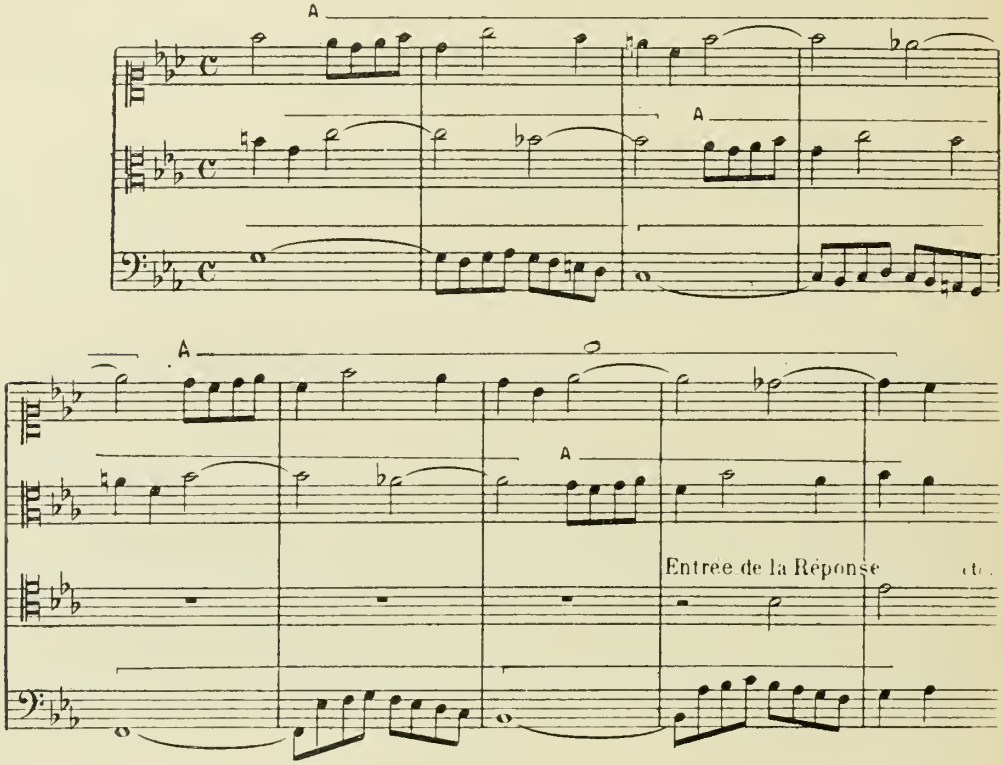
b) Plan d'exécution



c) Réalisation de Bach.



226. — b). Divertissement à trois parties (*deux parties formant un canon*). (J. S. Bach. Clavecin bien tempéré, fugue 31).



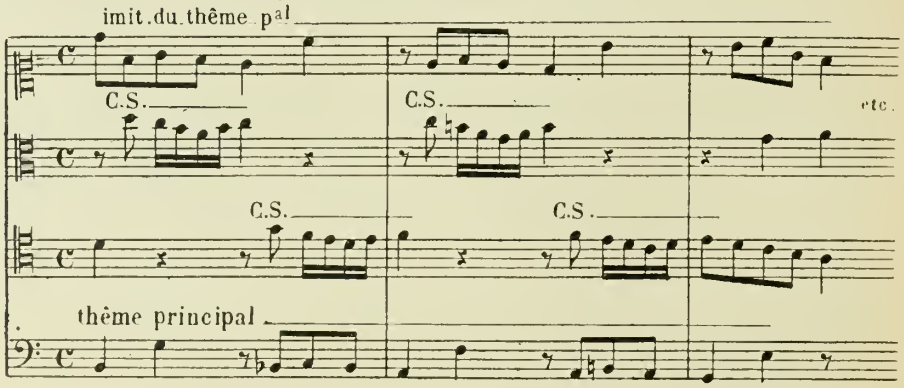
THÈME PRINCIPAL EN IMITATIONS DANS DEUX PARTIES.

227. — 4e cas. LES PARTIES S'IMITENT DEUX A DEUX.

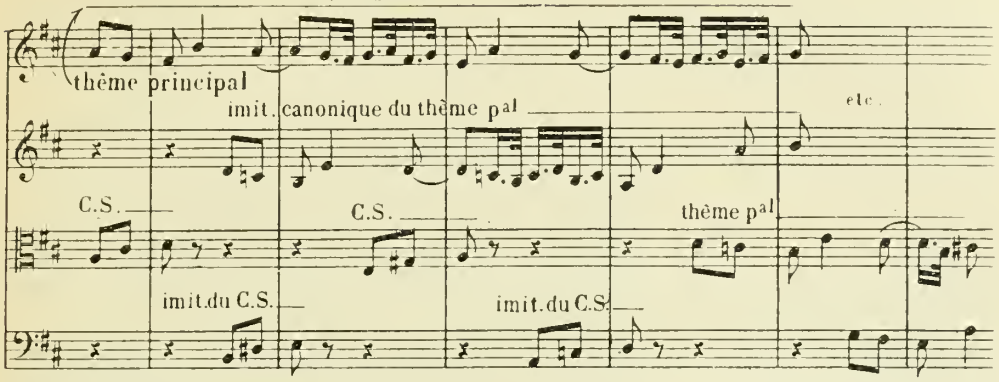
Le thème principal du divertissement est accompagné d'une seconde figure qui lui sert en quelque sorte de contresujet : la ligne mélodique reste constamment dans la même partie; ou, plus rarement, les deux groupes de voix alternent, et proposent tour à tour le thème et son contresujet.

Exemples :

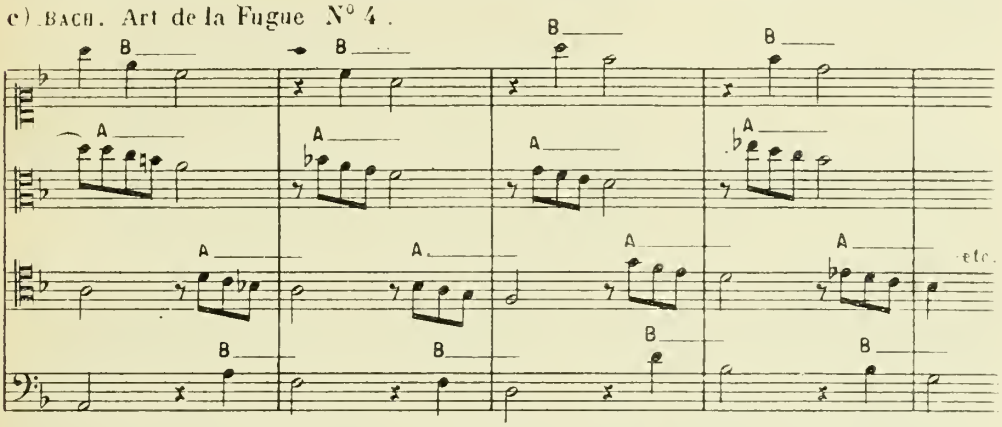
a) Mozart. (Sonate en La pour piano et violon - Fugue finale).



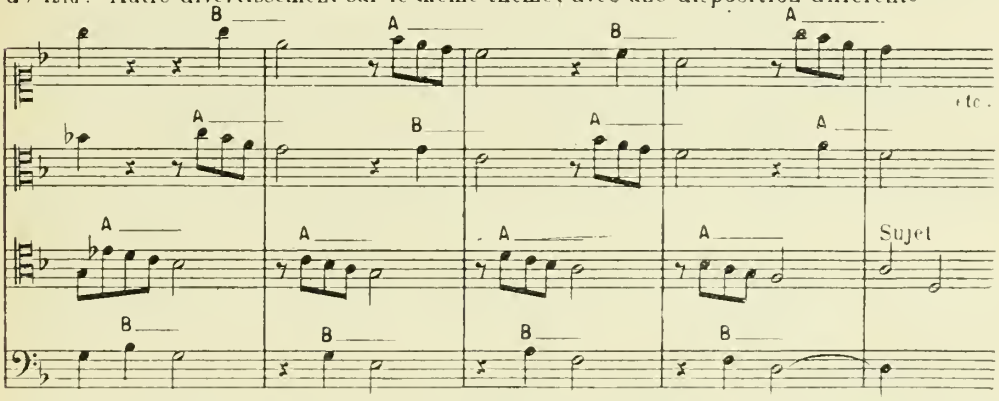
b) MOZART. Quatuor en La ♮ majeur



c) BACH. Art de la Fugue N° 4.



d) Ibid. Autre divertissement sur le même thème, avec une disposition différente



Cette forme de divertissement est rarement employée seule : elle est d'une assez grande sécheresse. On la trouve généralement combinée avec une ou plusieurs des autres dispositions analysées ici, ou bien encore elle n'est usitée que pour des divertissements très courts.

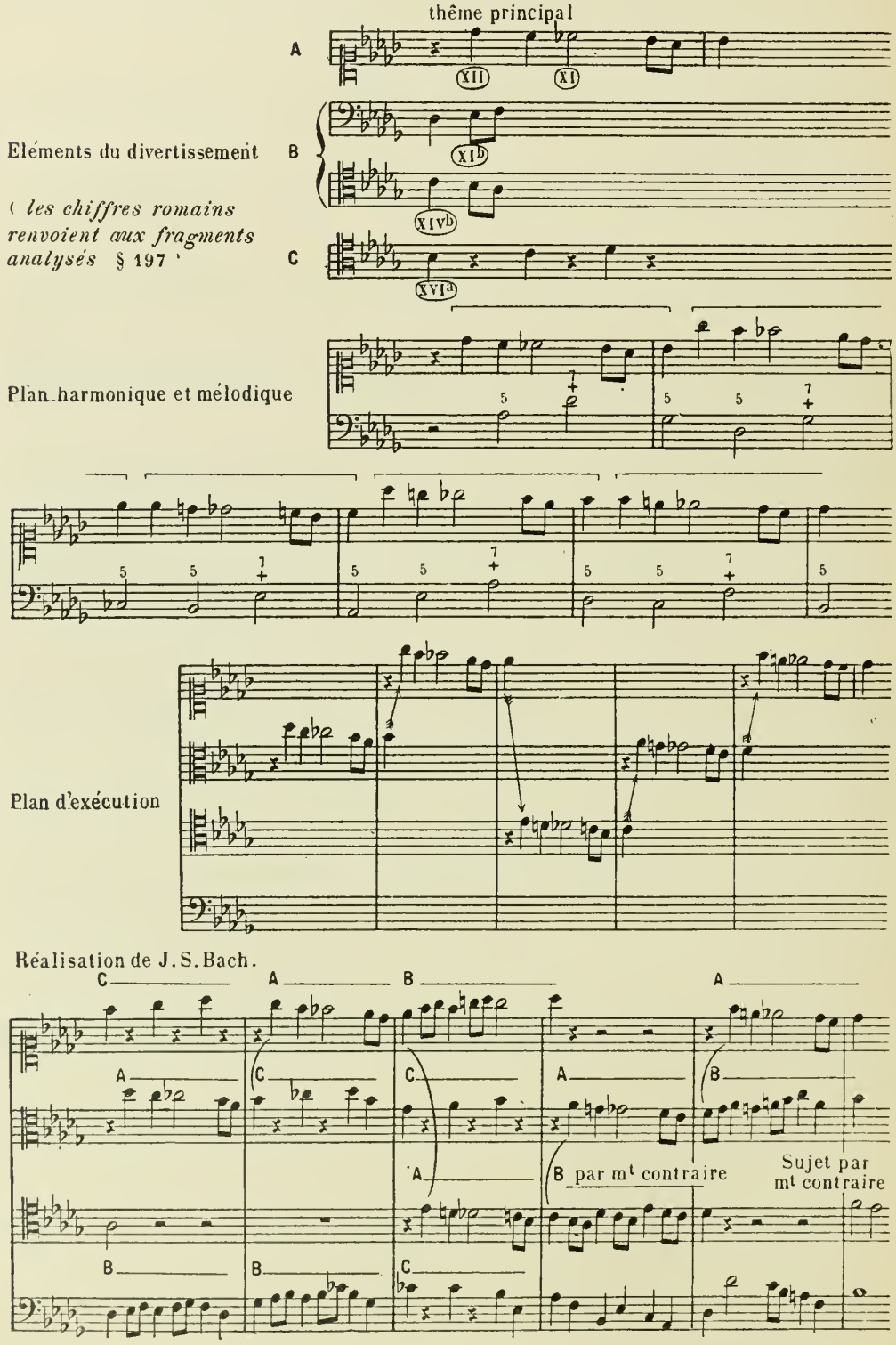
228. — 5e cas. LE THÈME PRINCIPAL DU DIVERTISSEMENT EST IMITÉ PAR TROIS PARTIES. *THÈME PRINCIPAL DANS TROIS PARTIES.*

La ligne mélodique du divertissement passe alternativement dans trois parties : la quatrième partie peut s'imiter elle-même en reproduisant sans cesse la même figure, ou emprunter aux autres parties les figures qu'elles font entendre lorsqu'elles n'exposent pas le thème principal, ou bien encore être

composée de fragments différents empruntés au sujet, au contresujet ou aux parties libres de l'exposition.

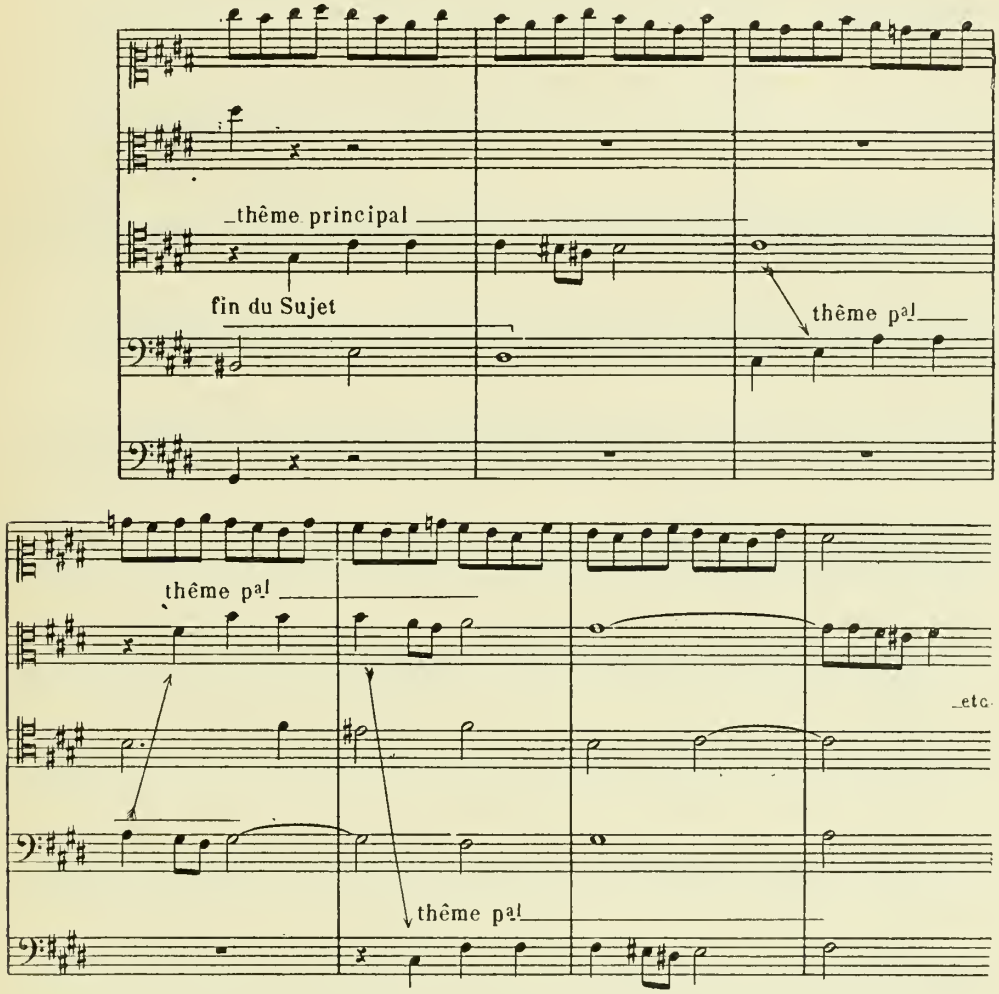
Exemple :

a). Bach. Clavecin bien tempéré, fugue en Si ♭ mineur (*Voir l'exposition* §§ 196-200.).



229. — Le divertissement précédent se rapproche, par sa structure, du *divertissement* CANONIQUE : cependant il n'a pas la *rigueur* du CANON. On remarque en effet que, si les trois *thèmes* ou *figures* dont il est formé *enjambent* sans cesse l'un sur l'autre et sont, dans leur majeure partie, écrits en CONTREPOINT RENVERSABLE à trois parties, l'enjambement ne se fait pas toujours dans la même voix, ainsi que cela se pratiquerait si le *canon* était *régulier* : dans ce cas, les figures devraient se succéder dans toutes les parties selon un ordre invariable, par exemple (A) (C) (B) ou (A) (B) (C), etc.

230. — **b**). BACH. Clavecin bien tempéré fugue 4e (à 5 parties).



231. — 6e cas. LES QUATRE PARTIES S'IMITENT ENTRE ELLES.

THÈME PRINCIPAL DANS LES QUATRE PARTIES.

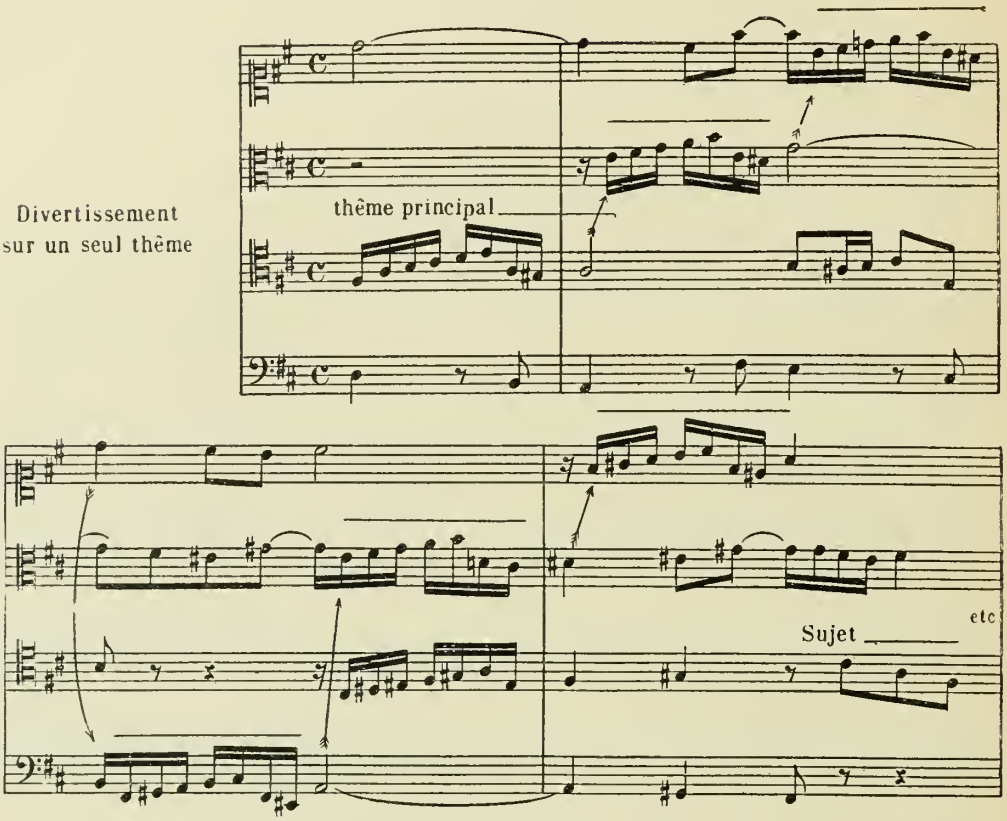
La ligne mélodique du divertissement passe successivement dans les quatre parties, qui, l'une après l'autre, font entendre le thème principal.

Cette forme de divertissement présente une plus grande richesse et une plus grande variété que les précédentes. Elle se prête à tous les genres d'IMITATIONS. Le THÈME PRINCIPAL *peut être combiné avec un second ou un troisième thème* ou *contresujet écrit en* CONTREPOINT RENVERSABLE : la disposition du divertissement rappelle alors celle de l'exposition, tous les thèmes passant alternativement dans chaque partie, avec cette différence toutefois que, dans le divertissement, les imitations des thèmes se font à intervalles arbitrairement choisis.

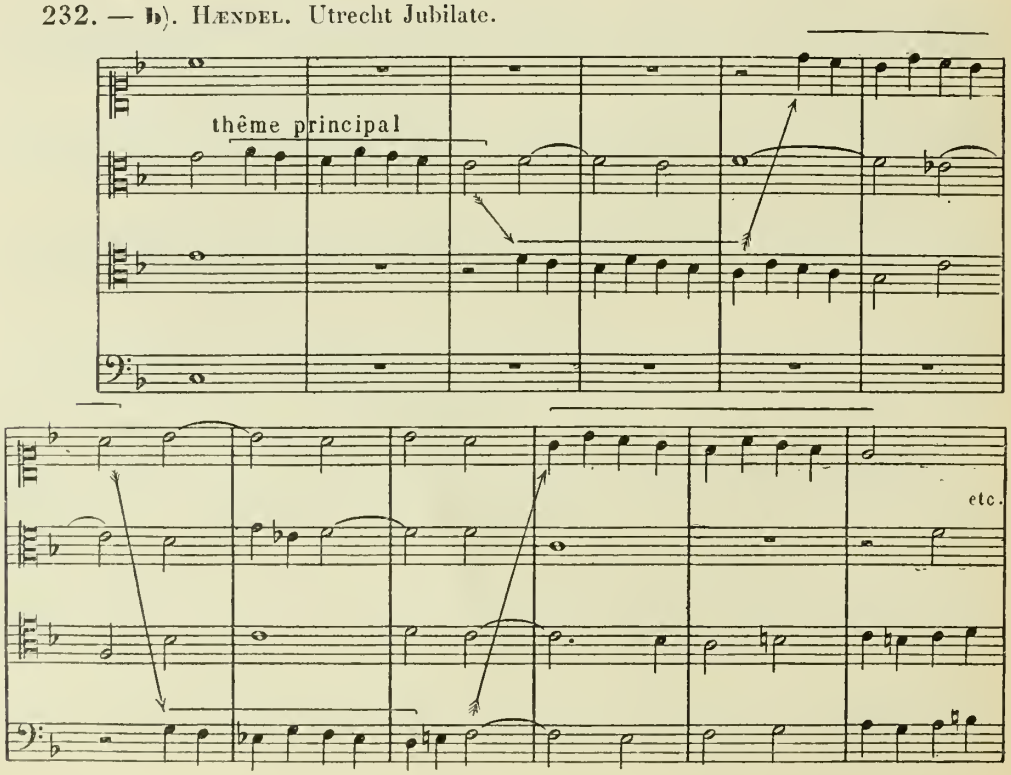
Exemples :

a). Bach. (Clavecin bien tempéré, fugue 24).

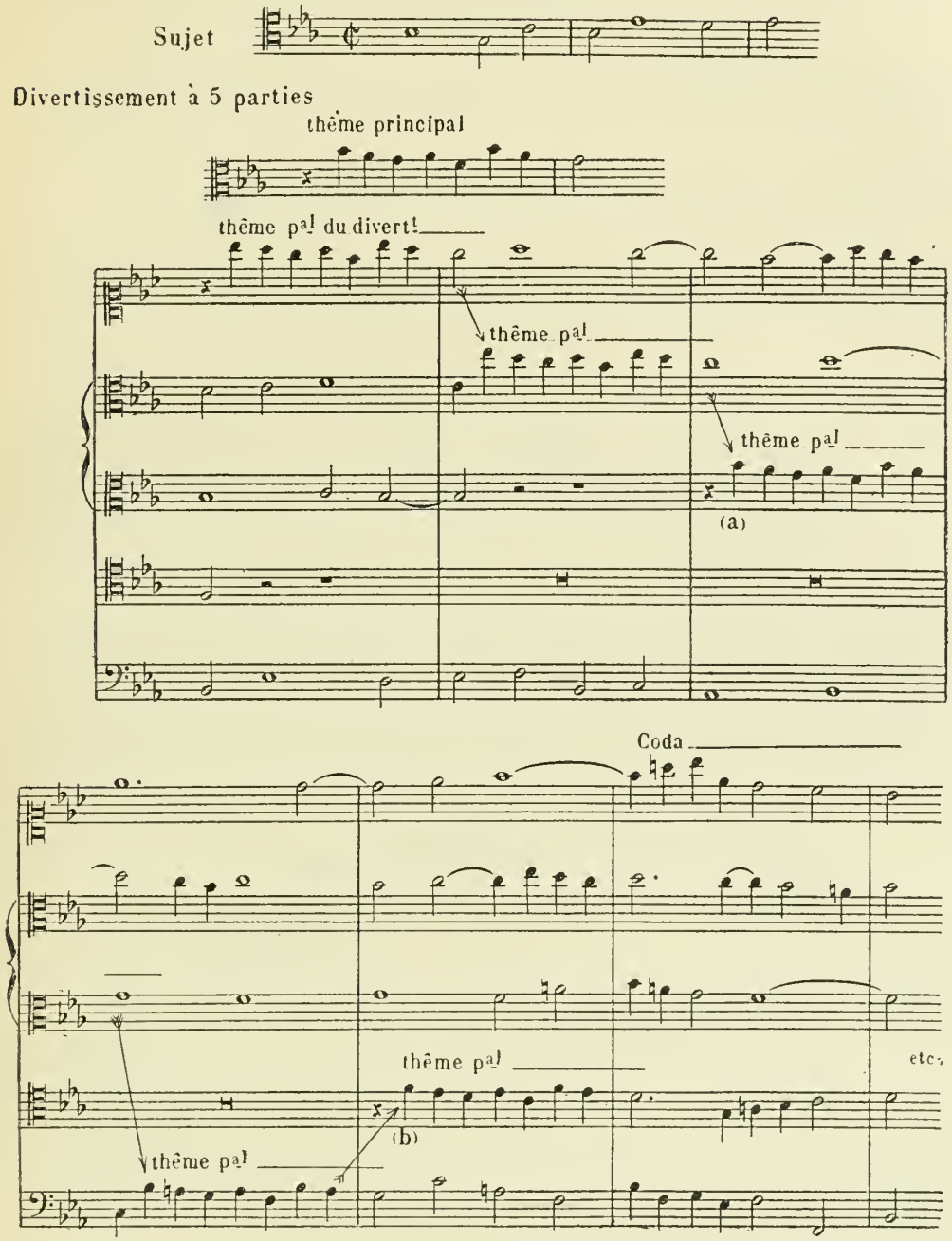
Divertissement sur un seul thème



232. — b). Hændel. Utrecht Jubilate.



233. — **c**). J. S. Bach. (Fugue d'orgue en Mi ♭).



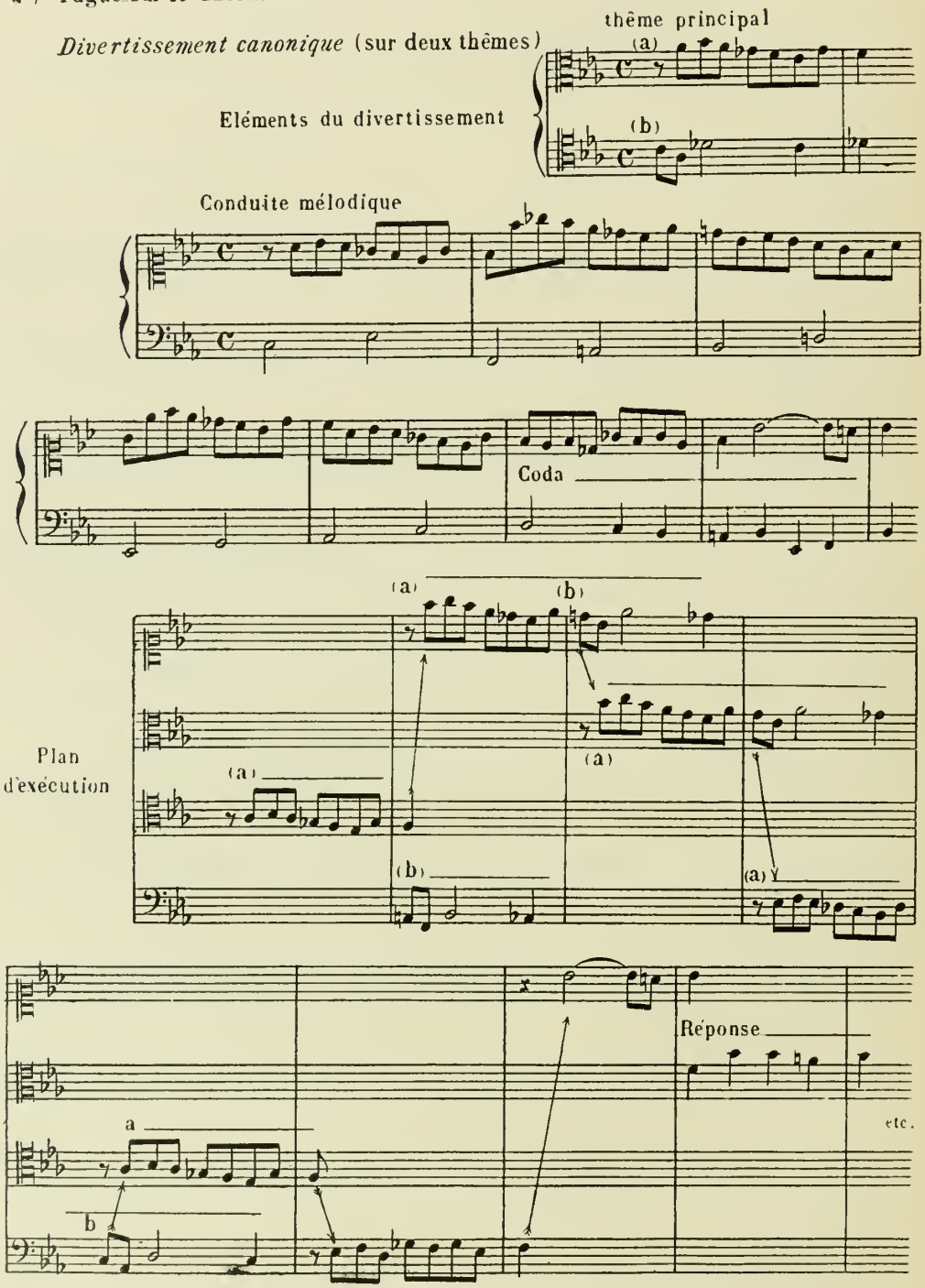
234. — Les divertissements suivants sont combinés CANONIQUEMENT : on peut, en les comparant aux précédents, se rendre compte du plus grand intérêt qu'apporte au divertissement l'*écriture canonique*. *DIVERTISSEMENT CANONIQUE.*

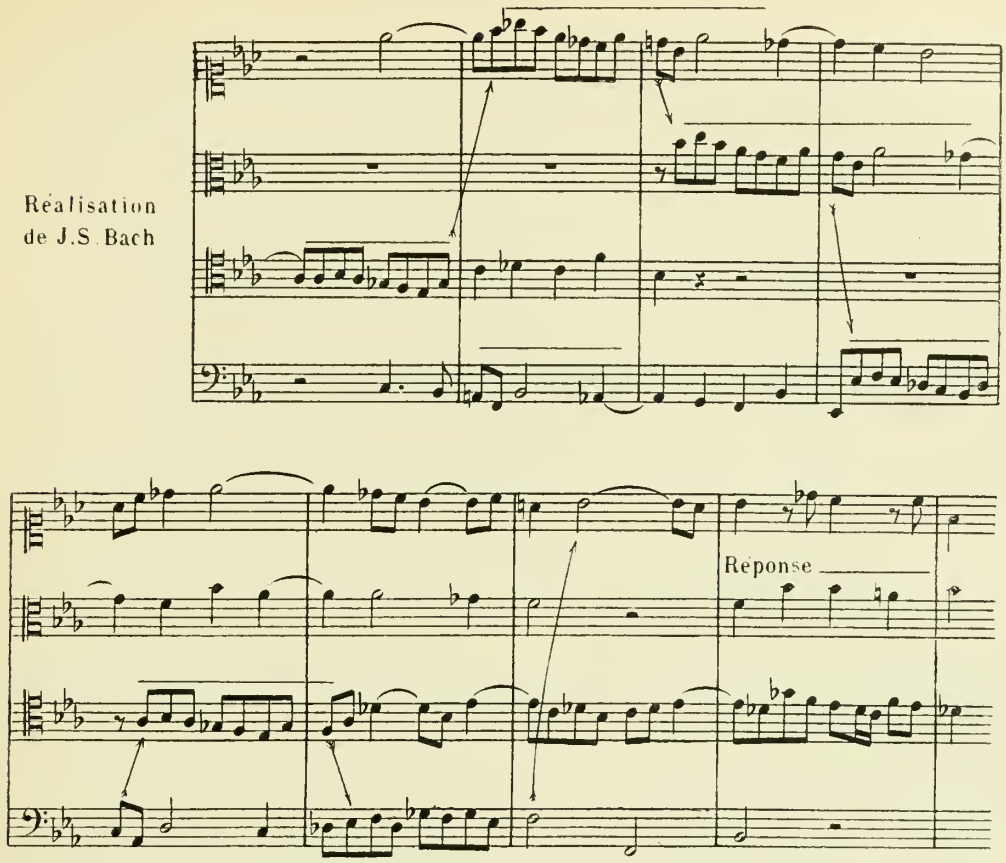
Nous décrivons succinctement plus loin, et pour mémoire, le procédé qui permet d'écrire un *divertissement entièrement canonique* : bien que les élèves, en abordant l'étude de la fugue, soient déjà familiarisés avec toutes les formes d'imitations, nous avons pensé, dans le cas présent, qu'il était bon de leur rappeler de quelle façon on peut combiner un CANON RENVERSABLE *pour*

le faire servir à un divertissement. L'exemple que nous analyserons est à *six parties*, mais le CANON n'est qu'à quatre parties. Le procédé est le même d'ailleurs pour un nombre de parties moindre ou plus grand.

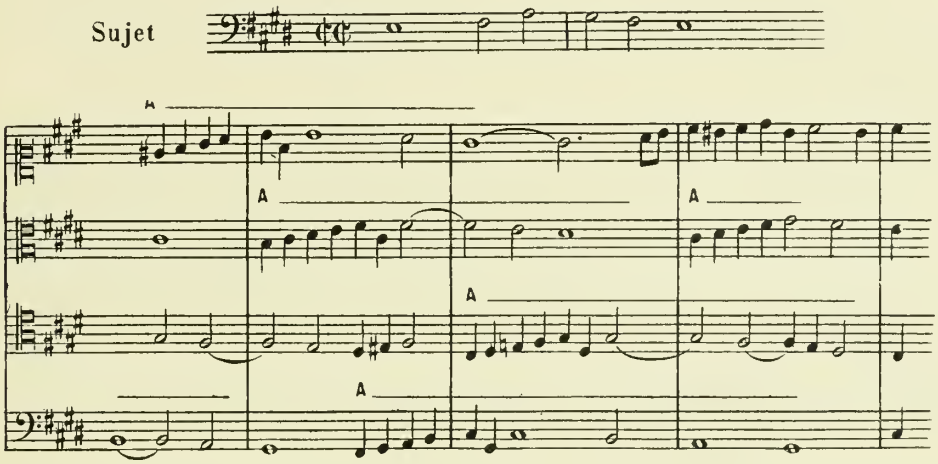
La forme *canonique* doit être employée de préférence, car elle permet de donner au *divertissement* une trame plus serrée et une plus grande richesse mélodique.

4) Fugue sur le Choral « *Jesus Christus, unser Heiland* » J.S.BACH.

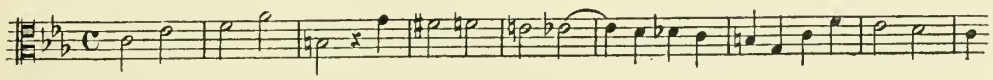




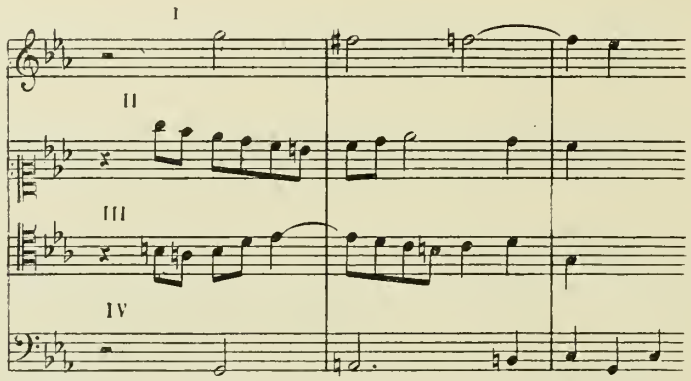
235. — b). J. S. Bach. (Clavecin bien tempéré, fugue 36). — Divertissement canonique sur un fragment du Contresujet.



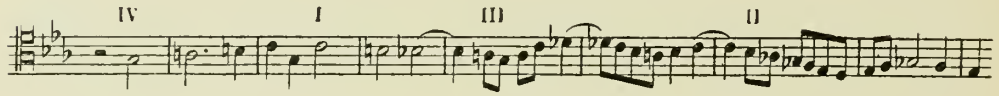
236. — Voici encore, de J.-S. Bach, un *divertissement* à six parties, extrait de la fugue « *ricercata* » de « L'OFFRANDE MUSICALE », dont nous rappelons le sujet : *CONSTRUCTION DU DIVERTISSEMENT CANONIQUE.*



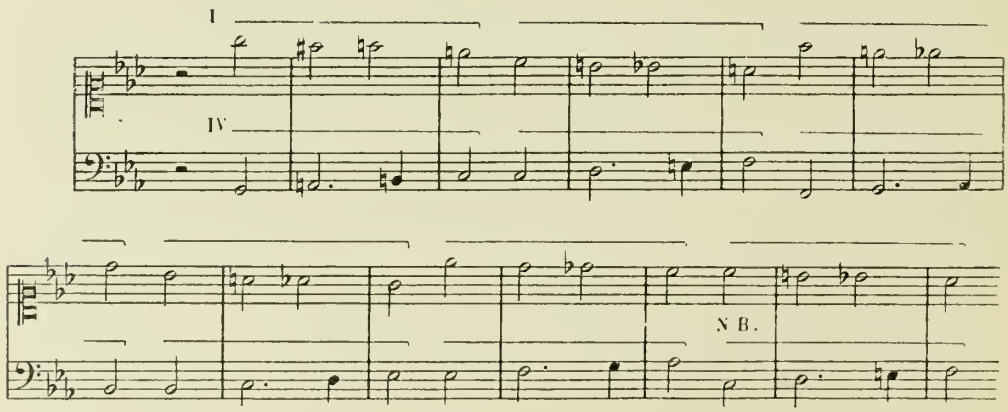
Ce *divertissement* est construit entièrement sur les quatre figures suivantes, d'après le procédé usité pour faire les CANONS ; c'est-à-dire que, les parties constitutives ayant été combinées de façon à donner l'une avec l'autre une *harmonie complète* RENVERSABLE OU NON, selon les cas,



ou les ajoute l'une à l'autre dans un ordre et à des intervalles arbitraires, de façon que, par leur réunion, elles fassent entendre une *ligne mélodique continue* qui forme le THÈME PRINCIPAL *du divertissement* :



Puis, avec l'une de ces figures (ou deux si elles sont renversables, comme c'est le cas présentement), on écrit la *progression harmonique* du divertissement :



N.-B. — Dans son dernier terme, la progression cesse d'être régulière.

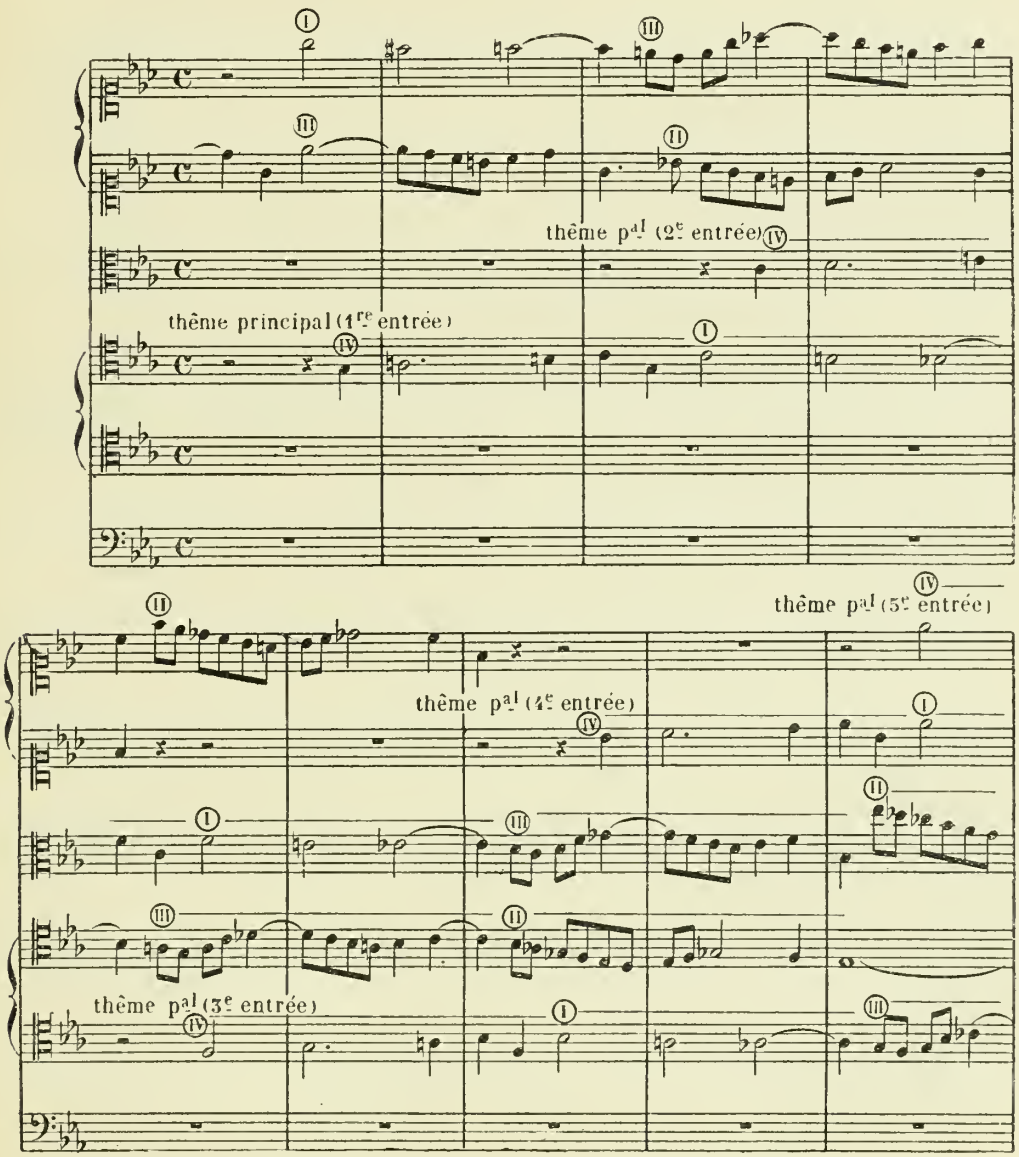
237. — On conçoit facilement que, les parties ayant été combinées ainsi d'avance, chaque fragment pourra se faire entendre en même temps que les

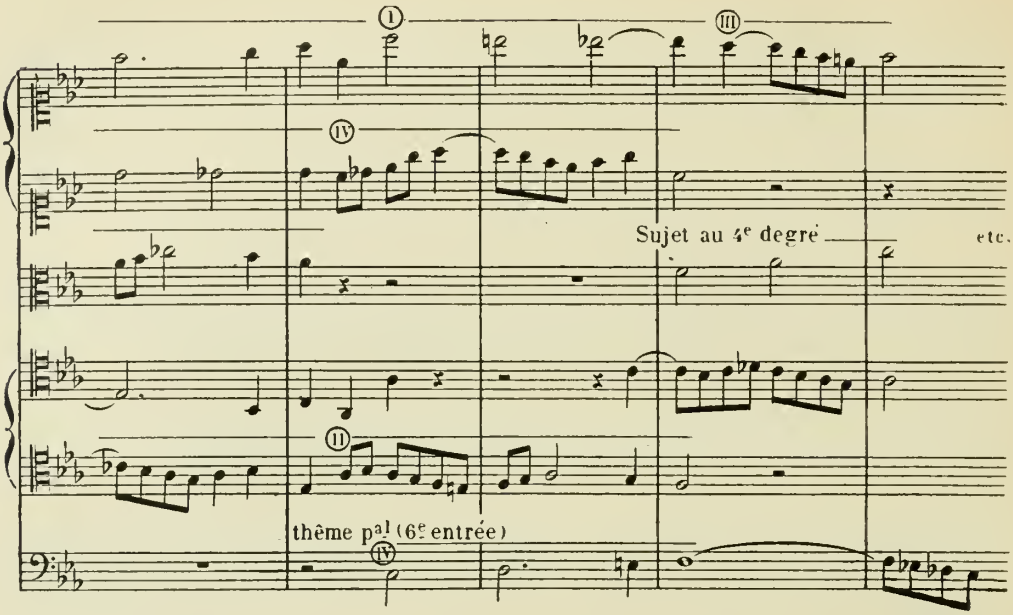
autres à l'intervalle déterminé par l'entrée de celui qui aura été choisi pour *tête* du thème.

On n'a plus alors qu'à disposer les parties à son gré, et la réalisation s'en suit tout naturellement : si elle est à plus de quatre parties, on peut, lorsqu'une voix a achevé de faire entendre le thème principal, soit la faire taire, soit lui donner diverses *imitations libres*.

Lorsque la combinaison primitive n'est pas renversable, les figures qui la composent ne peuvent être reproduites que dans la disposition harmonique qui leur a servi de point de départ : pour que cette disposition puisse être changée, il est nécessaire que les parties soient écrites en contrepoint *double*, *triple* ou *quadruple*, suivant leur nombre.

238. — Voici la réalisation de Bach :





239. — On remarquera que, à plusieurs reprises, dans cet exemple, les différents fragments constitutifs du *thème principal* ont subi des modifications, nécessitées soit par la tessiture des voix, soit par la disposition des parties : on est toujours autorisé à agir de la sorte lorsque l'on veut obtenir une meilleure sonorité d'ensemble, ou un *meilleur effet* MUSICAL. On n'est limité que par l'obligation de ne pas dénaturer les figures au point qu'elles en deviennent méconnaissables. En tout cas, l'EFFET MUSICAL ne doit jamais être sacrifié à une *combinaison*, si ingénieuse soit-elle.

RÉSUME.

240. — En résumant tous les exemples cités précédemment, on voit que les dispositions des parties dans un divertissement résultent toujours de l'une des combinaisons suivantes (on se guidera, pour leur emploi, sur la nature même du thème et sur l'effet à produire) :

1° **Chaque partie s'imite elle-même ;**
2° **Deux parties s'imitent entre elles, les autres s'imitent elles-mêmes ;**
3° **Les parties s'imitent deux à deux ;**
4° **Trois parties s'imitent entre elles ;**
5° **Toutes les parties s'imitent entre elles.**

241. — Bien qu'on trouve fréquemment chez les maîtres des divertissements entiers basés sur l'emploi exclusif de l'une des dispositions précédentes, il est bon de faire remarquer que, dans ces cas, il s'agit en général de divertissements assez courts. Dans la fugue moderne, où il est d'usage de donner aux divertissements un certain développement, il est bon de ne pas construire ceux-ci sur une même formule, mais au contraire de combiner entre elles plusieurs dispositions différentes. Les fugues de Bach, de Mendelssohn, de Mozart, fournissent d'ailleurs de nombreux exemples de ces combinaisons.

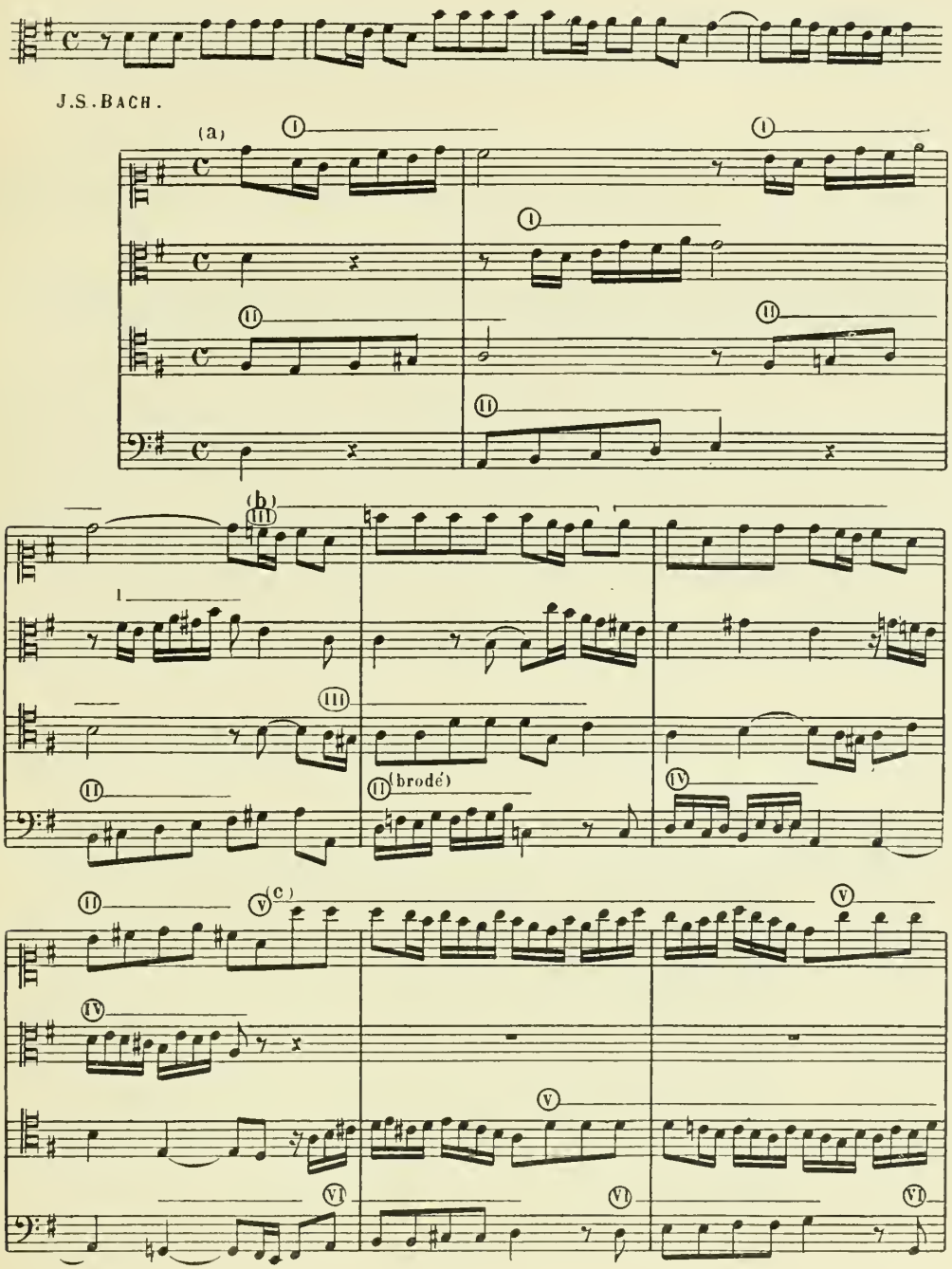
DIVERTISSEMENT SUR THÈMES SUCCESSIFS.

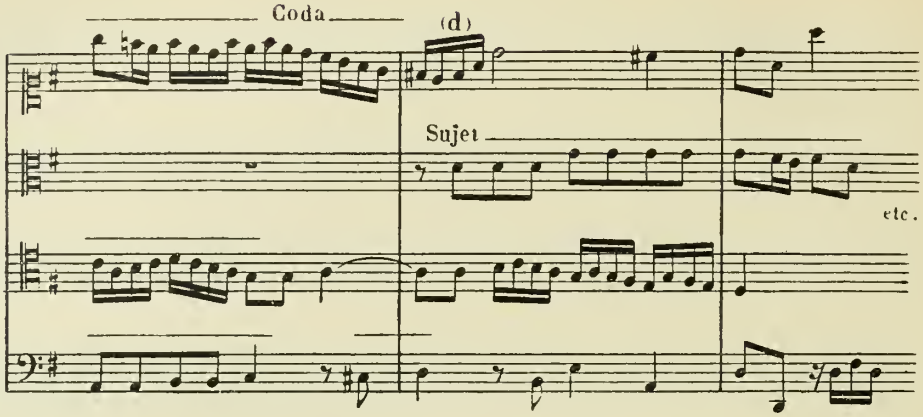
242. — En outre, lorsqu'il s'agit d'un *divertissement assez développé*, on peut le commencer avec une ou plusieurs figures tirées de l'exposition de la fugue, et le continuer sur d'autres éléments (empruntés toujours, cela va sans

dire, à la même source). Il faut avoir soin cependant, dans ce cas, que les différents thèmes qui se succèdent soient agencés avec assez d'art pour qu'il n'y ait pas d'interruption dans la ligne mélodique, et que les motifs dérivent naturellement les uns des autres.

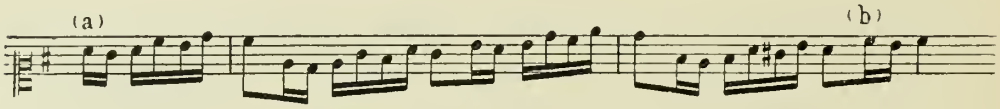
Les exemples que nous citons ci-après viennent à l'appui de ce que nous avançons, et nous conseillons vivement aux élèves d'analyser d'une façon analogue le plus grand nombre possible de divertissements tirés des fugues des maîtres.

243. — L'exemple qui suit est extrait de la FUGUE D'ORGUE en *sol majeur*, de J.-S. Bach, dont voici le sujet :





244. — Dans ce divertissement, de (*a*) en (*b*) la *conduite mélodique*, formée du thème principal,

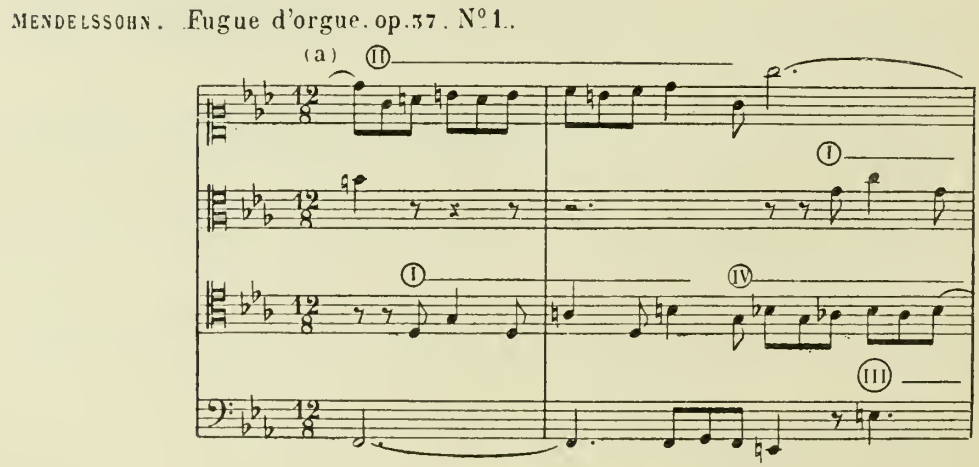


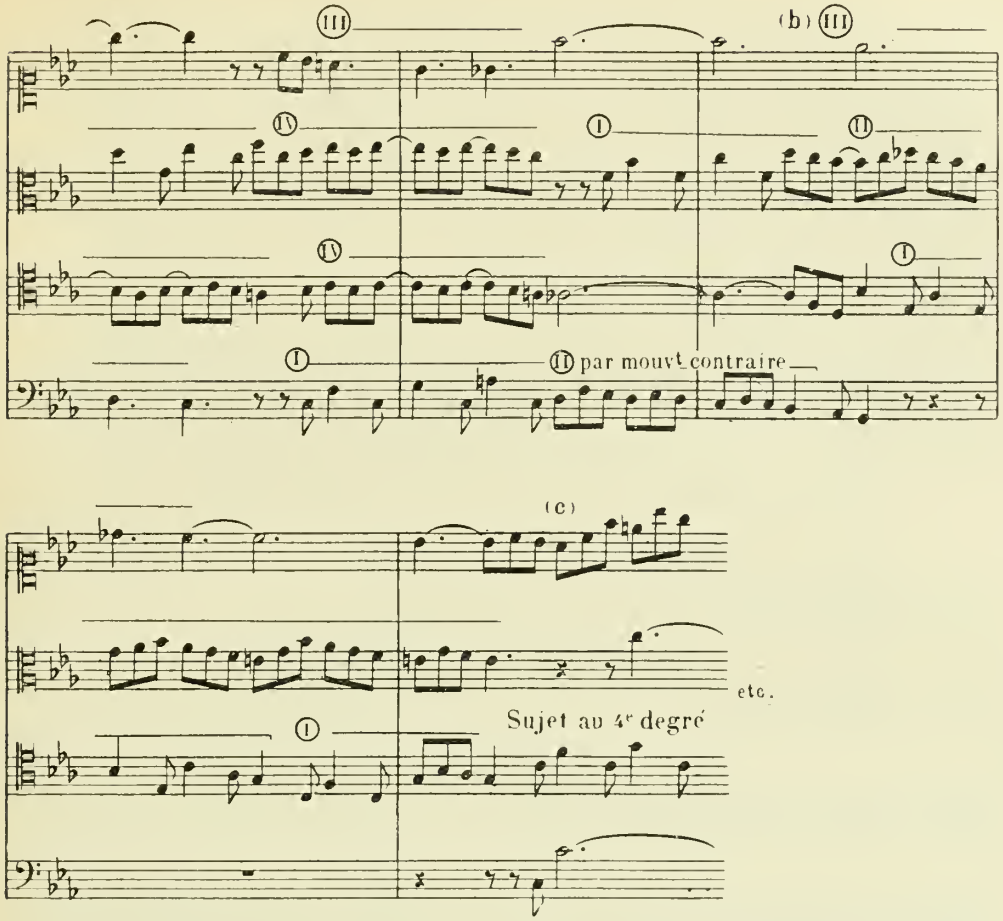
est alternée entre le *soprano* et le *contralto*, les parties s'imitant deux à deux.

A partir de (*b*), le thème du divertissement change et, jusqu'à la rentrée du sujet en (*d*), la *conduite mélodique* reste entièrement dans la voix du *soprano*, mais avec deux dispositions différentes : de (*b*) en (*c*) chaque partie, en dehors du *soprano*, présente une série d'imitations assez irrégulières : la *basse* et le *contralto* font entendre des *imitations de rythme*, tandis que le *ténor* imite des fragments de la ligne principale.

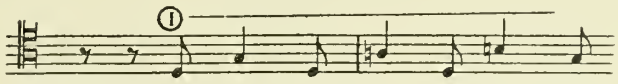
A partir de (c) le divertissement n'est plus écrit qu'à trois parties : il forme un CANON entre le *soprano* et le *ténor*, et la *basse* s'imite elle-même.

245. — Voici un exemple de Mendelssohn (*fugue d'orgue*, op. 37-n° 1),





Ce divertissement est composé sur quatre figures : la première, exposée d'abord au *ténor*, est tirée du sujet, dont elle reproduit la tête :



cette figure forme thème principal et donne la *ligne mélodique* du divertissement.

La deuxième figure, entendue dès le début du divertissement, dans la partie de *soprano*, est imitée à la *basse* par un mouvement contraire (quatrième mesure et commencement de la cinquième.)

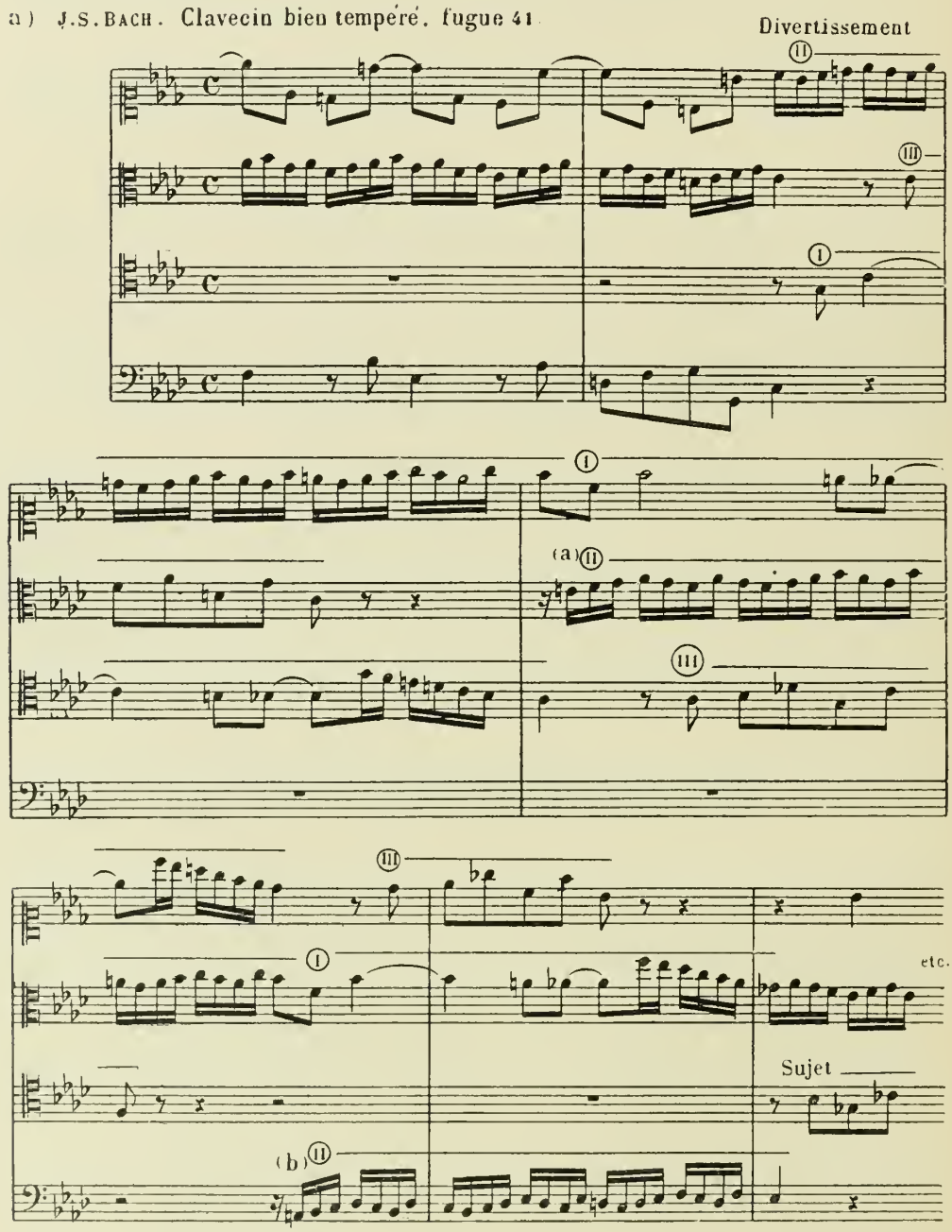
La troisième figure sert également à une imitation entre le *soprano* et la *basse*.

Enfin la quatrième, exposée au milieu de la deuxième mesure par le *ténor*, est reproduite à la troisième mesure par le *contralto*.

Dans l'ensemble, de (*a*) en (*b*), les parties s'imitent deux à deux, et de (*b*) en (*c*), c'est-à-dire à la rentrée du sujet au 4e degré, chaque partie s'imite elle-même : on remarquera que, dans ce dernier fragment du divertissement, les imitations des thèmes II et III sont purement rythmiques, car ces thèmes y sont notablement déformés. C'est une licence d'ailleurs admise, même dans la fugue d'école la plus rigoureuse, où l'on trouve souvent des divertissements entiers composés de pures imitations rythmiques.

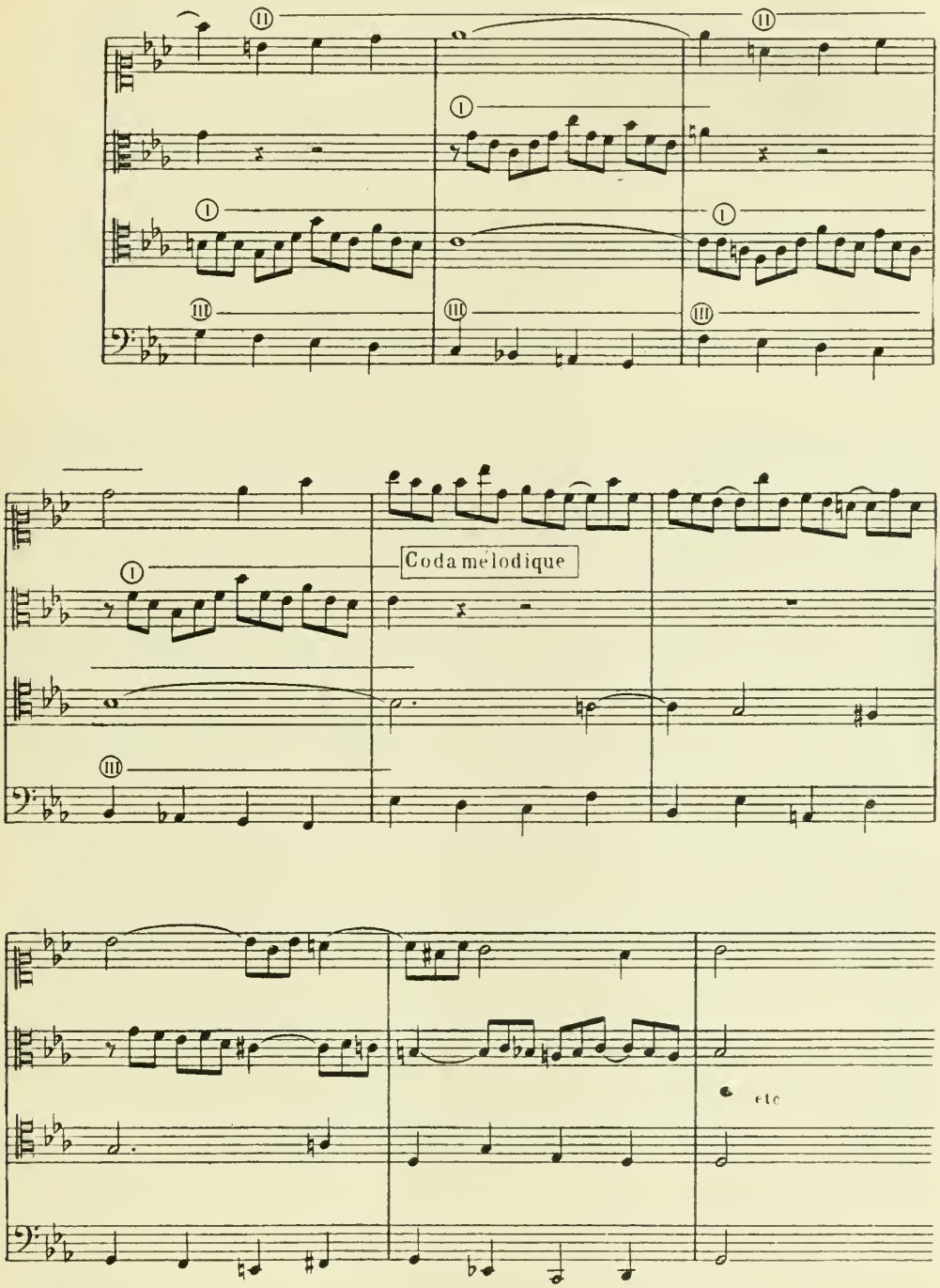
246. — Nous citerons encore quelques exemples, sans les analyser du reste, laissant ce soin aux élèves qui seront guidés, dans ce travail, par les analyses précédentes : ils trouveront au surplus ample matière à de semblables études dans les préludes et fugues de Bach et de Mendelssohn, dans nombre de quatuors et de symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven, où ils se rendront compte de l'application pratique aux développements musicaux des artifices employés dans la fugue. Nous reviendrons d'ailleurs plus tard, et d'une façon spéciale, sur ce dernier point de vue qui est, en définitive, la principale raison d'être de l'étude approfondie de la fugue.

a) J.S. Bach. Clavecin bien tempéré. fugue 41



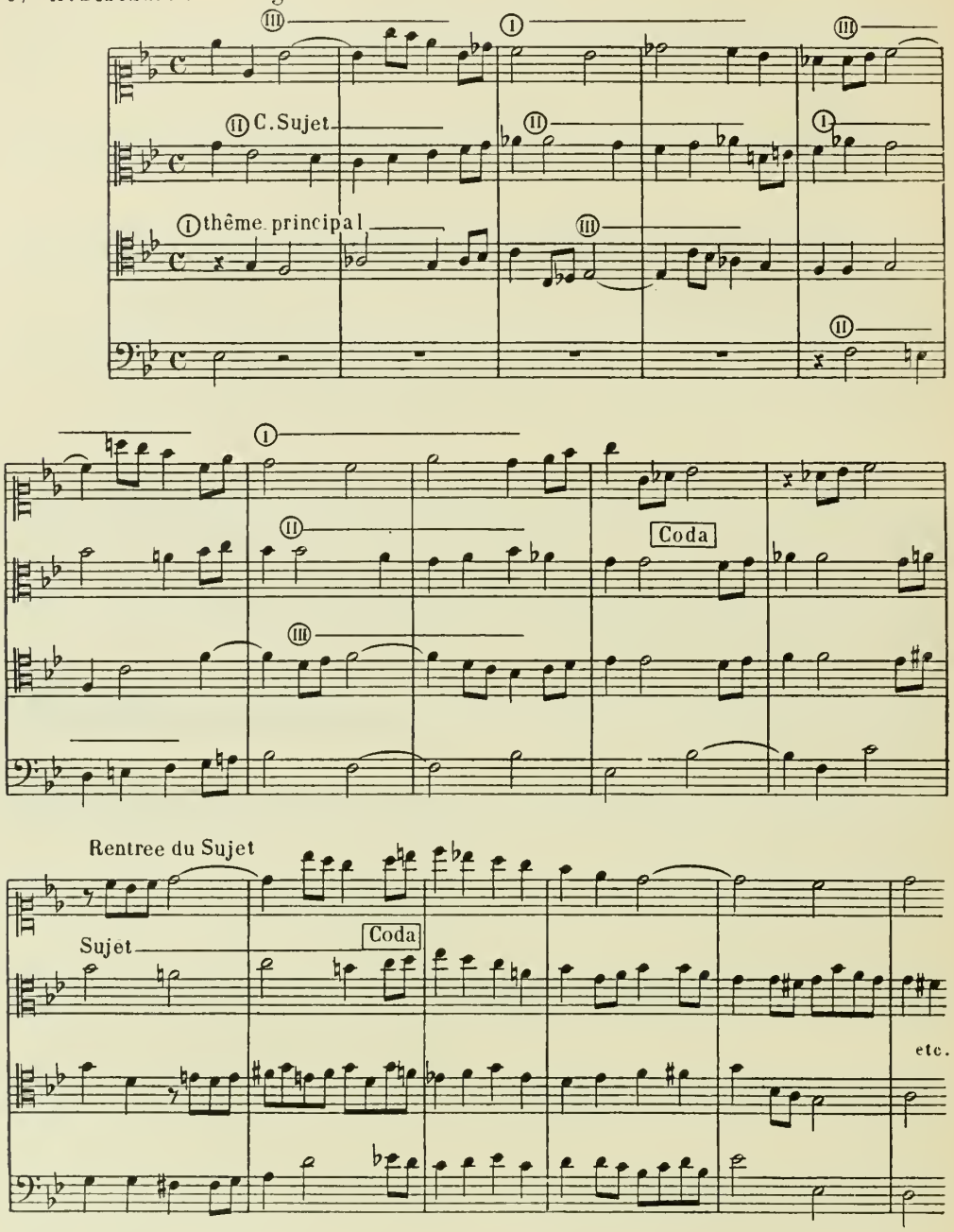
N.-B. — A l'École, on défend de faire entrer des parties sur des appogiatures, comme en (*a*) et (*b*).

b) J.S. Bach. Prélude pour orgue en Ut mineur.



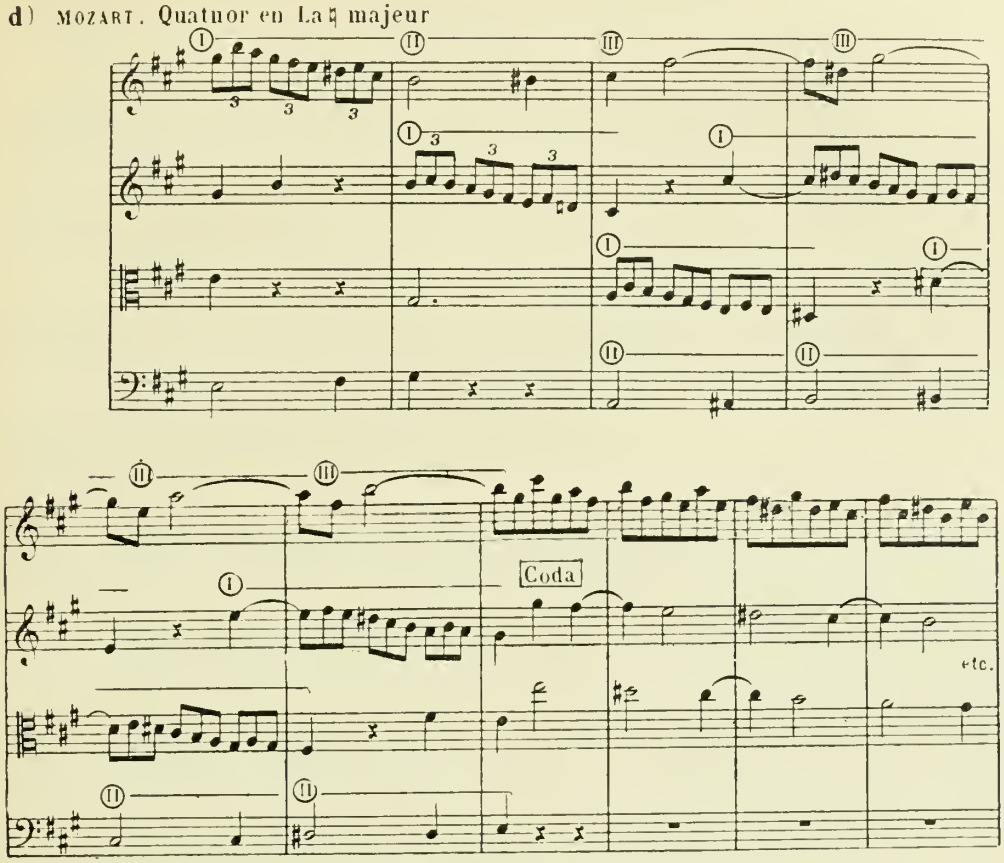
Bien que ce divertissement ne soit pas extrait d'une fugue, il offre un exemple si caractéristique du procédé, que je n'ai pas cru devoir le passer sous silence : la CODA MÉLODIQUE qui le termine présente un développement plus grand qu'on n'a coutume de le faire dans la fugue d'École ; il est bon d'observer d'ailleurs que ce genre de *coda* trouve une application logique dans toute espèce de fugue, à la fin d'un divertissement chaleureux ou expressif, et contribue à faire ressortir plus vivement l'entrée du sujet dans un nouveau ton.

c) R. SCHUMANN. (3e fugue sur le nom de BACH.)



Dans cet exemple, les entrées des différents thèmes ne sont pas assez marquées, l'ensemble est un peu touffu et lourd et procède plutôt de la leçon d'harmonie que de l'écriture de la fugue. Il faut donc considérer ce divertissement comme un modèle non d'*écriture*, mais de *ligne et de conduite mélodiques*. Comme le précédent, ce divertissement se termine par une CODA formant *cadence* pour ramener le sujet : mais tandis que dans l'exemple cité de Bach, la coda est nettement mélodique, elle a plutôt ici une allure *harmonique*, les parties par leur disposition *note contre note* créant une suite d'accords bien caractérisés.

d) MOZART. Quatuor en La♮ majeur

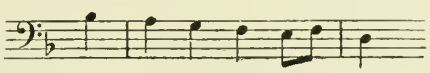


247. — Nous avons dit que toutes les figures d'un *divertissement* sont susceptibles d'être *imitées* par MOUVEMENT CONTRAIRE : ce genre d'imitation est fréquemment employé avec les dispositions étudiées précédemment. *EMPLOI DU MOUVEMENT CONTRAIRE.*

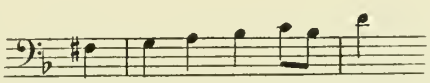
Le *mouvement contraire* peut être employé dans le divertissement concurremment avec le *mouvement direct*, comme dans les exemples suivants.

a). Mendelssohn : Fugue d'orgue, op. 37, n° 3.

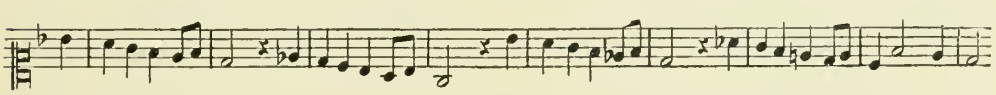
Voici le *thème principal* du divertissement :



dont le MOUVEMENT CONTRAIRE donne :

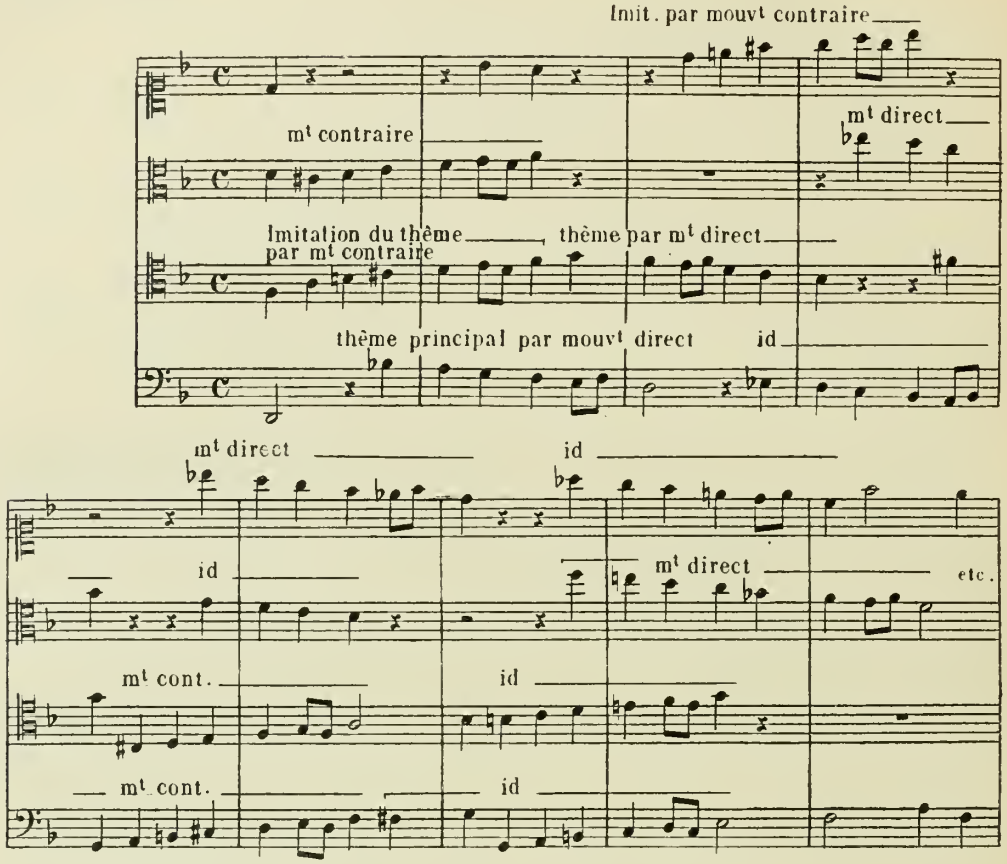


On peut figurer ainsi le *plan mélodique* de ce divertissement :

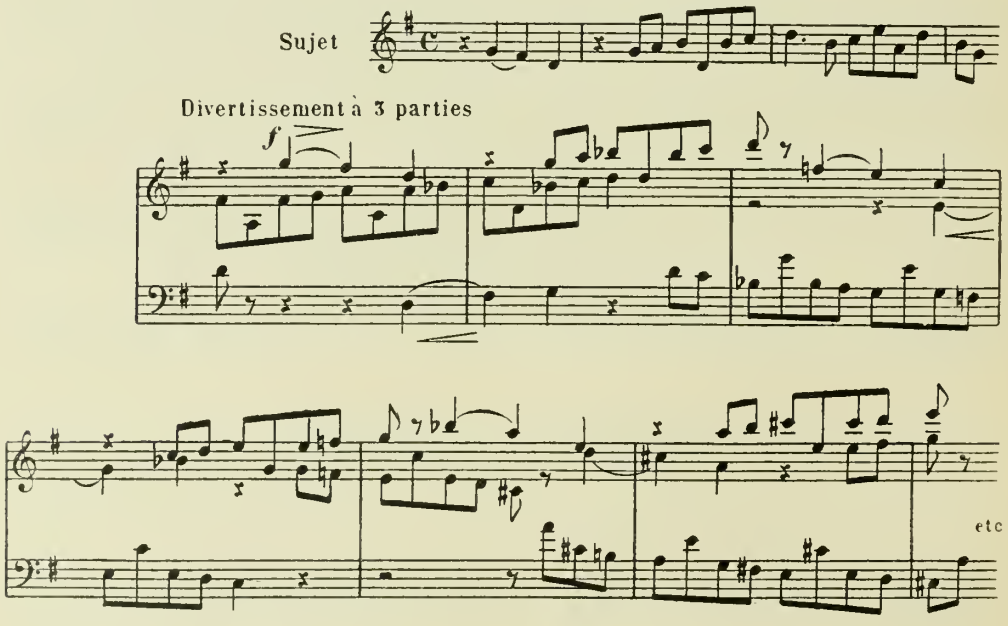


Dans la réalisation, *les parties s'imitent deux à deux*, les unes faisant

entendre le *thème* par MOUVEMENT CONTRAIRE, les autres l'exposant par MOUVEMENT DIRECT.



b). ANDRÉ GEDALGE. 4 Préludes et fugues pour piano n° 2. (1)

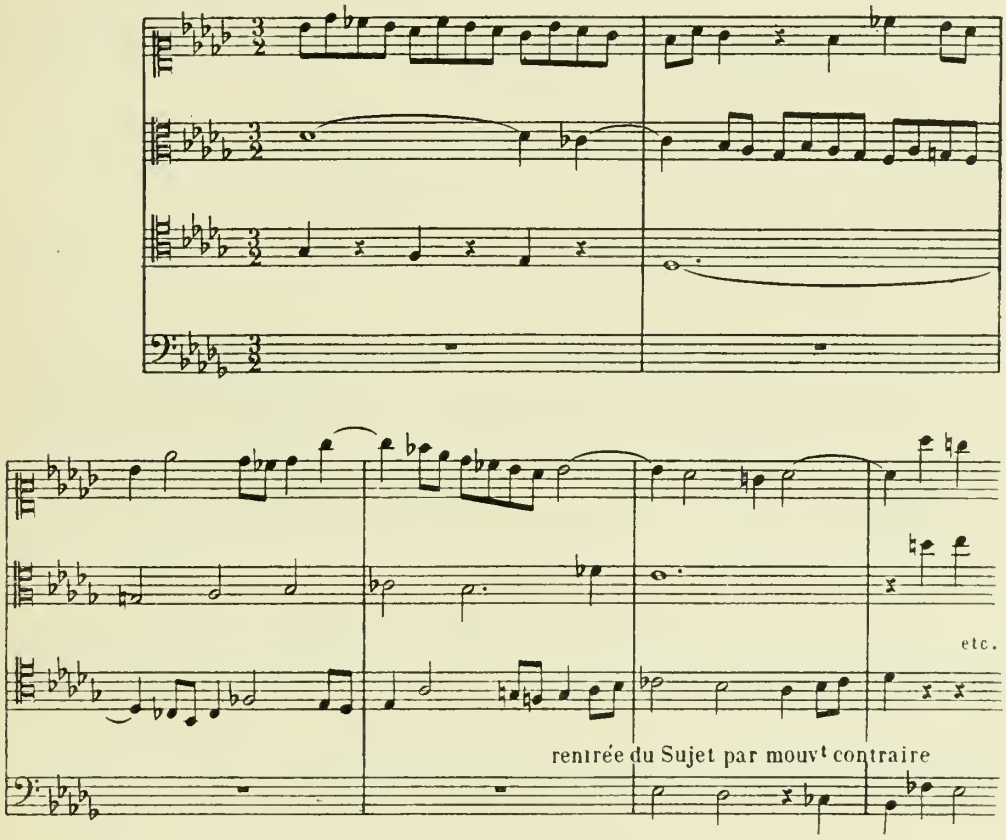


(1) Ricordi, éditeur, à Paris.

248. — Dans d'autres cas, *tous les éléments du divertissement seront présentés par* MOUVEMENT CONTRAIRE.

Cette disposition est moins fréquemment employée, car, n'ayant pas l'avantage du contraste des deux mouvements, elle offre aussi moins d'intérêt. Néanmoins, on en trouve dans Bach quelques exemples où le *thème* par MOUVEMENT CONTRAIRE a suffisamment de relief pour servir de base au divertissement.

L'exemple suivant est tiré de la fugue en *Si* ♭ *min.* citée plus haut (BACH, *Clavecin bien tempéré*, fugue 46). Ici toutes les figures sont employées par MOUVEMENT CONTRAIRE, aussi bien le thème principal du divertissement que les thèmes accessoires : on s'en rendra compte en se reportant au § 197, où l'on trouvera analysées les figures qui ont servi à construire ce divertissement.



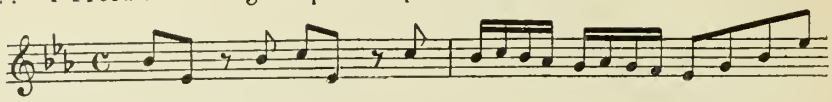
249. — Le MOUVEMENT RÉTROGRADE *simple* et les *mouvements* RÉTROGRADE *et* CONTRAIRE *combinés* sont d'un usage moins fréquent dans la fugue : tous les sujets, en effet, ne s'y prêtent pas, soit à cause de leurs rythmes divers, soit que les thèmes pris en rétrogradant perdent toute physionomie musicale.

EMPLOI DES MOUVEMENTS RÉTROGRADE SIMPLE ET CONTRAIRE COMBINÉS.

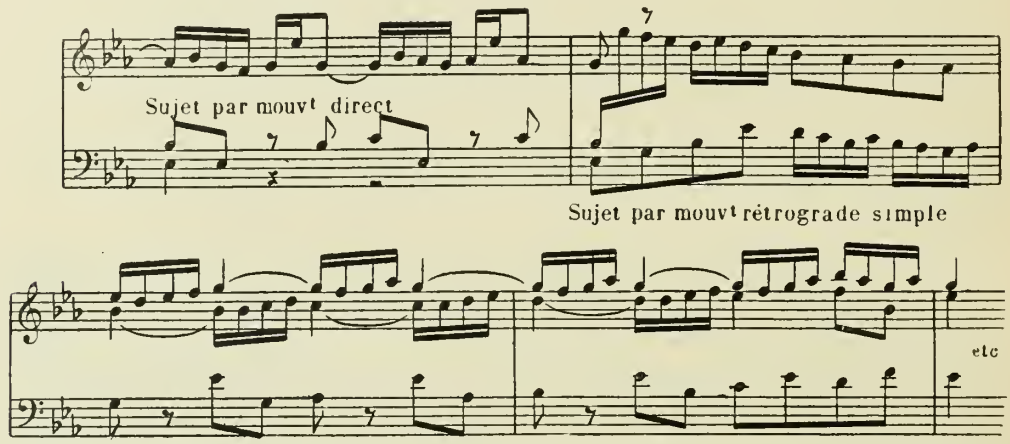
Néanmoins, lorsque le sujet peut être utilisé sous cette forme, on y trouve quelquefois matière à divertissements ou à combinaisons intéressantes. Exemple :

ANDRÉ GEDALGE.[1] 4 Préludes et fugues pour le piano N° 3

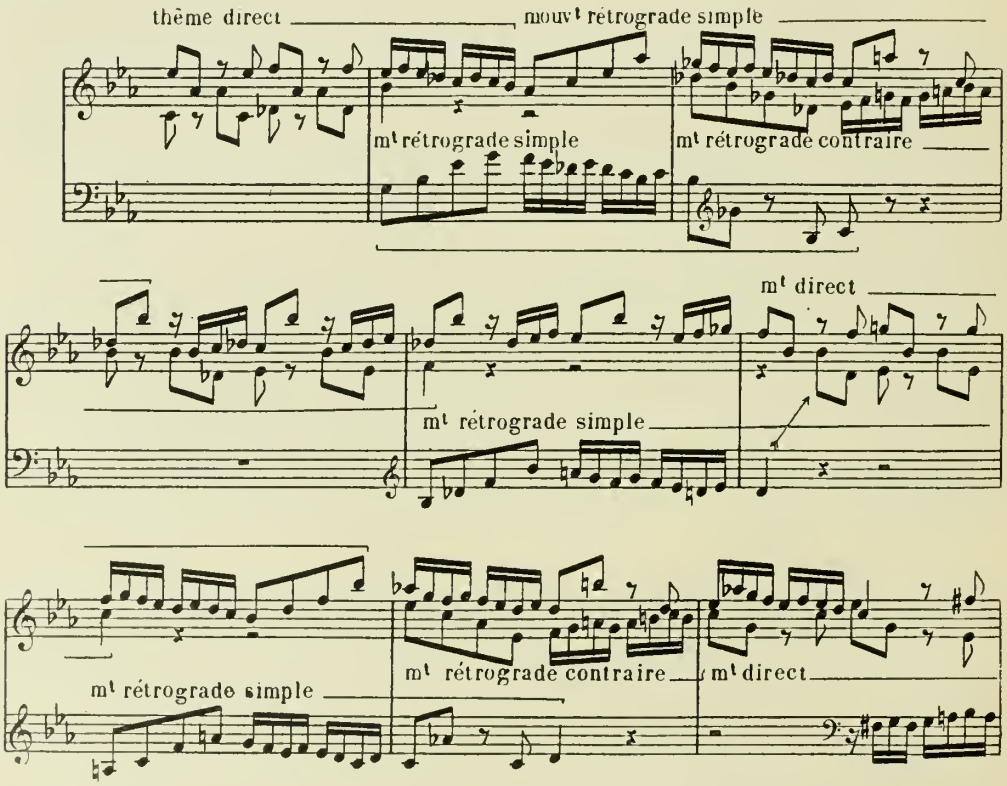
Sujet



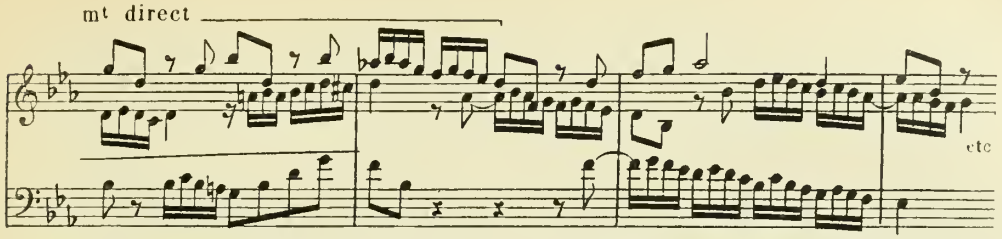
a). Mouvement direct combiné avec le mouvement rétrograde *simple* (divertissement canonique entre deux parties.)



b). Mouvement direct combiné avec les *mouvements* rétrograde simple et rétrograde contraire (en canon entre les trois parties).



[1] Ricordi, éditeur, à Paris.



250. — Une observation est à faire à propos des deux divertissements précédents : on remarquera qu'il ont comme thême le sujet *tout entier*. Ce fait se produit souvent dans la fugue libre, *quand les sujets sont courts et de mouvement rapide*. Mais dans la fugue d'École, où les sujets sont généralement plus développés, ce procédé n'est pas employé.

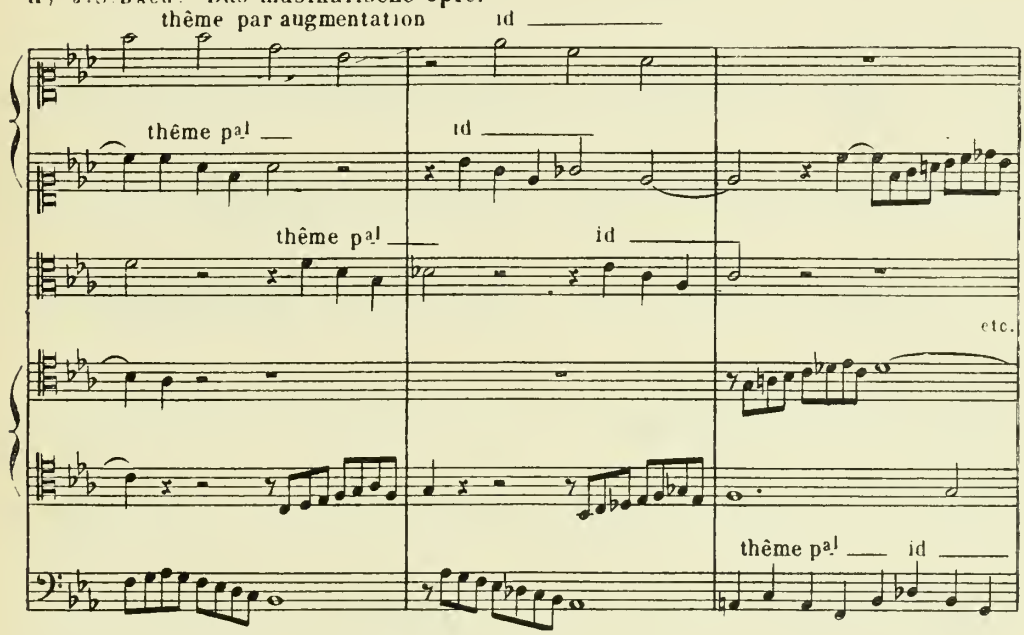
EMPLOI DE L'AUGMENTATION.

251. — L'emploi de l'AUGMENTATION dans les *divertissements* est assez rare : comme nous le verrons plus loin, cet artifice est beaucoup plus usité dans le *stretto*, où il donne quelquefois des effets saisissants.

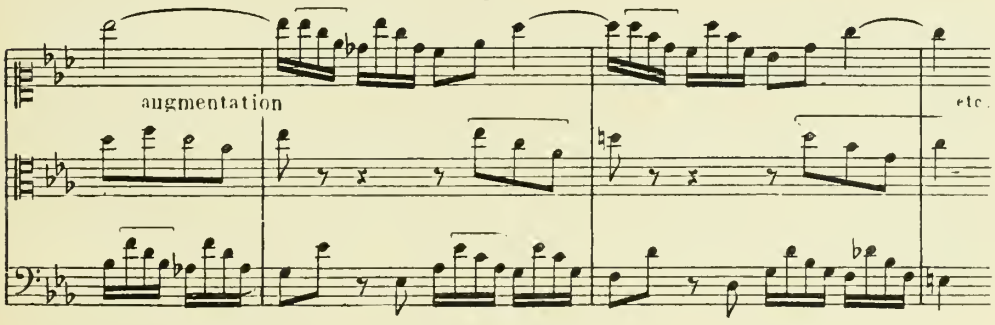
L'exemple suivant (*a*) à 6 parties est tiré de la fugue déjà citée, de *l'Offrande musicale* de Bach : la partie supérieure fait entendre par AUGMENTATION une figure exposée en imitations entre le second *soprano* et le *contralto*, pour être reproduite ensuite en progression à la *basse :*

Le second exemple est emprunté au clavecin bien tempéré de J.-S. Bach (fugue VII).

a) J.S.BACH. Das musikalische Opfer



b) J.S.BACH. Clavecin bien tempéré fugue VII.



EMPLOI DE LA DIMINUTION.

252. — On se sert bien plus souvent de la DIMINUTION dans les divertissements qui séparent le *stretto* de l'*exposition*. La DIMINUTION, en effet, à l'inverse de l'*augmentation*, a pour résultat de resserrer la figure qui en est l'objet et de permettre des entrées plus rapprochées : dans le *stretto*, l'augmentation a davantage de raison d'être ; car, lorsque le sujet s'y prête, elle donne l'occasion de faire entendre plusieurs fois et simultanément dans diverses parties le sujet et la réponse pendant qu'une des voix expose le sujet *augmenté*.

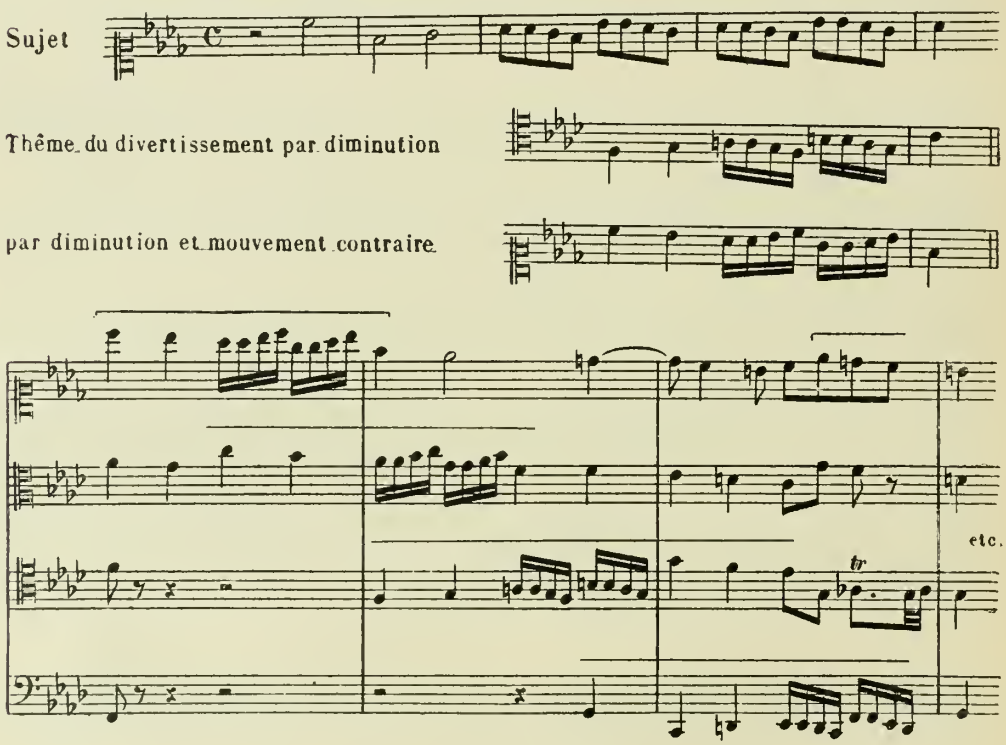
Avec l'emploi de la *diminution* tombe à néant une règle absurde que l'on trouve dans plusieurs traités de fugue et qui défend d'employer, dans les développements d'une fugue, des valeurs plus brèves que celles qui sont contenues dans le sujet.

AUGMENTATION ET DIMINUTION AVEC LES MOUVEMENTS CONTRAIRE ET RÉTROGRADE.

253. — Le thème, traité par *augmentation* ou par *diminution*, peut également être présenté par *mouvements* CONTRAIRE, RÉTROGRADE ou RÉTROGRADE-CONTRAIRE.

L'exemple suivant présente une de ces combinaisons où le thème diminué est entendu à la fois par mouvement direct et par mouvement contraire.

MOZART. Deux fantaisies et fugues pour piano à 4 mains (N° 2.)



DOUBLE AUGMENTATION ET DOUBLE DIMINUTION.

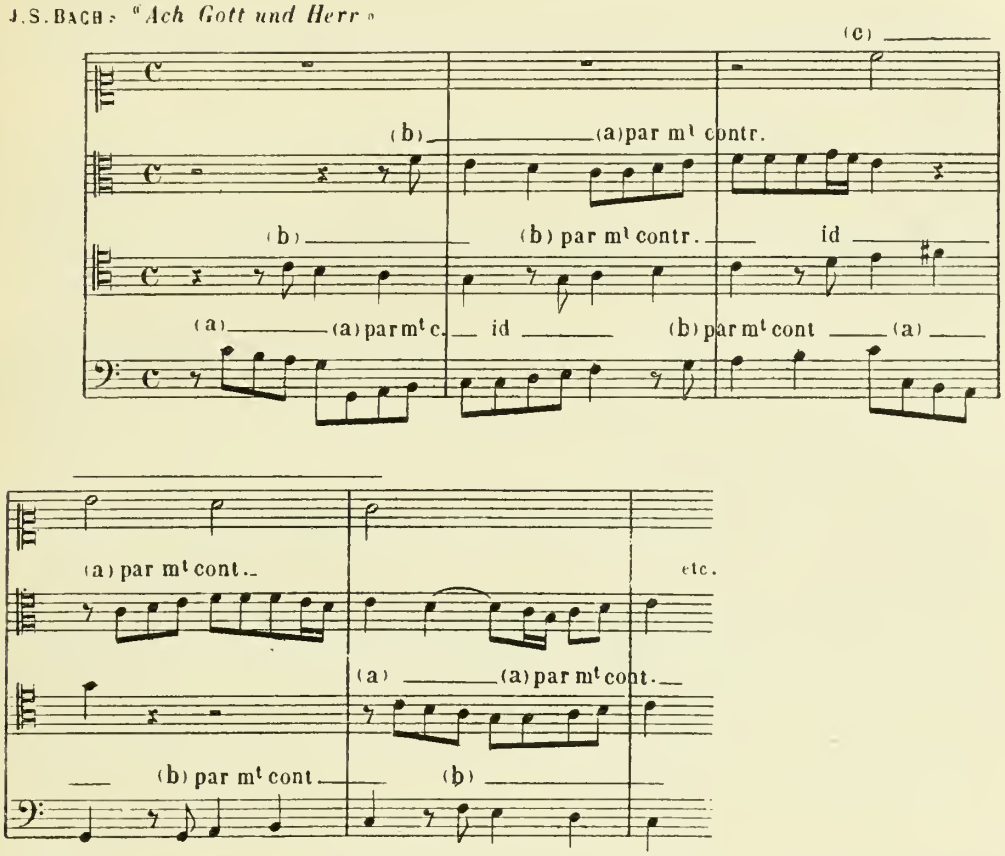
254. — Il nous faut enfin citer les divertissements basés sur les *imitations* par DOUBLE AUGMENTATION OU DOUBLE DIMINUTION. On en trouve surtout des exemples dans *les fugues écrites sur* un *choral* : l'emploi de ces artifices y dérive tout naturellement du caractère même de ces fugues.

L'exemple qui suit peut être considéré indifféremment comme un type

d'AUGMENTATION ou de DIMINUTION *simple* ou *double*, selon que l'on prendra comme thème principal les fragments (*a*) (*b*) ou (*c*).

Exemple :

J.S.BACH : "*Ach Gott und Herr*"



255. — Nous avons terminé ici l'*étude technique* du divertissement : l'élève devra se familiariser avec les différentes combinaisons énumérées ci-dessus. Nous aurons, plus tard, en traitant de la COMPOSITION MUSICALE *de la fugue*, à lui faire connaître quelles considérations pourront le guider dans le choix des thèmes des divertissements, dans quel ordre ceux-ci devront être présentés de préférence ; comment, en un mot, il devra s'y prendre pour que le procédé disparaisse complètement à l'audition : mieux il se sera assimilé la partie technique de la fugue, plus il sera maître de sa plume, moins le métier sera apparent, et plus libre sera son imagination ; pour un moindre travail, le résultat sera meilleur.

256. — Il nous reste encore à tirer des exemples cités précédemment quelques conclusions : on a pu remarquer combien, dans tous les passages cités, les entrées des voix sont fréquentes : cela tient à ce que *toutes les parties* (et cela est de la plus grande importance) *ne se font pas toujours entendre en même temps* ; il faut donc *ménager* ces entrées par des *silences* : il en résulte que les divertissements d'une fugue à quatre parties sont plus souvent écrits à trois qu'à quatre voix. *CONCLUSIONS.*

257. — Les entrées doivent toujours se faire sur une figure empruntée au sujet, au contresujet ou aux parties libres de l'exposition : elles ne doivent jamais avoir pour cause un remplissage harmonique.

On ne fera jamais taire une partie sans motif. Si on l'abandonne, il faut que, prise isolément, elle puisse donner lieu à une harmonie de cadence, parfaite ou autre.

258. — Les progressions sur lesquelles on base un divertissement seront toujours établies logiquement, c'est-à-dire de façon à aboutir naturellement à la modulation voulue, soit que la marche module, soit que, non modulante, elle se termine par la modulation nécessaire à la rentrée du sujet dans le nouveau ton où l'on doit l'entendre.

259. — Lorsqu'un divertissement est établi sur deux ou plusieurs progressions différentes, on aura soin de réserver pour la fin celles qui donnent lieu aux imitations les plus serrées.

260. — Il est nécessaire, pour que l'intérêt musical d'une fugue soit soutenu, que toutes les parties soient traitées d'une façon mélodique, en rapport avec le style du sujet. La partie supérieure notamment devra être rigoureusement travaillée dans ce sens, et la basse, en aucun cas, ne pourra affecter le caractère d'une simple basse d'harmonie. En outre, toutes les parties, par leur ensemble, devront concourir à donner l'impression d'une ligne mélodique nette, franche et continue.

TITRE VIII :

Des Strettos

261. — Dans l'*exposition*, les entrées du *sujet* et de la *réponse* se succèdent *d'une façon invariable*, l'une n'apparaissant *qu'après la terminaison* de l'autre. Si, par un artifice quelconque, on fait entendre la *réponse* avant que le *sujet* ait été exposé en entier, on constitue ce que l'on appelle un STRETTO. *DÉFINITIONS.*

262. — Le mot STRETTO (participe passé du verbe italien *stringere*, *serrer*, que l'on a francisé par *strette*) s'applique donc à toute combinaison dans laquelle l'entrée de la réponse se fait à une distance de la tête du sujet plus rapprochée que dans l'exposition.

263. — Par extension, *on désigne sous le nom* de STRETTO *l'ensemble de la dernière section de la fugue où* TOUTES LES ENTRÉES de la réponse sont de plus en plus rapprochées de la tête du sujet.

264. — Comme corollaire des définitions précédentes, on peut dire que :

1° *La tête du sujet* et *celle de la réponse sont les éléments indispensables* d'un STRETTO, à l'exclusion de toute autre figure du sujet.

Donc

2° Un *stretto* PEUT n'être composé que d'entrées successives et rapprochées de *la seule tête du sujet et de celle de la réponse.*

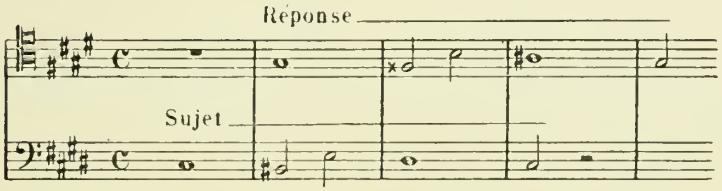
265. — Par extension cependant, on appelle aussi *strettos* les COMBINAISONS SERRÉES de la *tête du contresujet du sujet avec la tête du contresujet de la réponse.*

266. — Quatre cas peuvent se présenter dans un stretto : *STRETTO CANONIQUE.*

1er cas. — *Le thème du sujet peut être continué intégralement jusqu'à sa terminaison pendant que la réponse se fait entendre.*

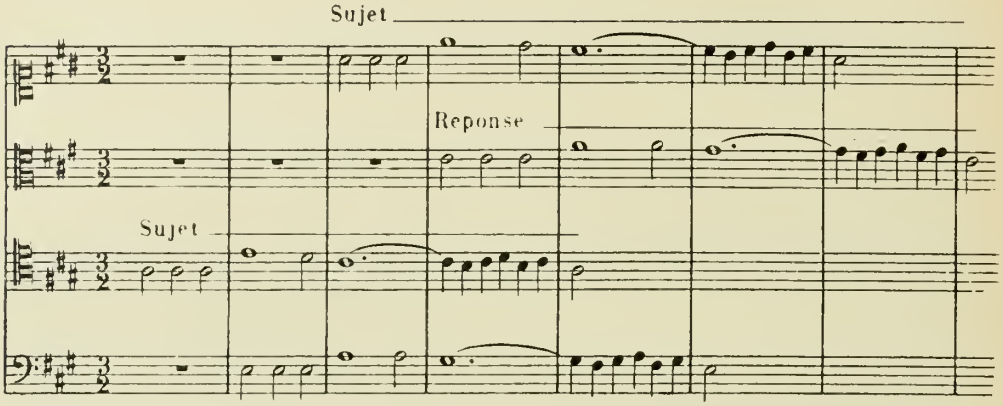
C'est ce qu'on appelle un *stretto* CANONIQUE.

Exemple :



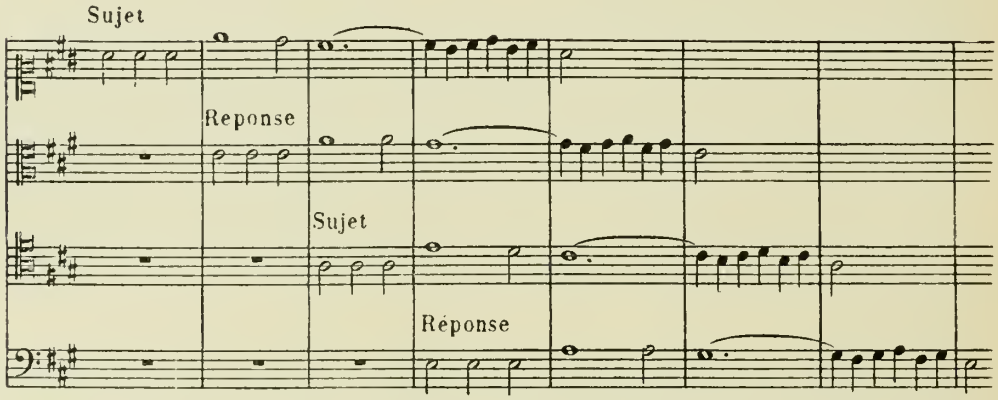
267. — Cette combinaison peut se faire à un nombre quelconque de parties.

Exemple :



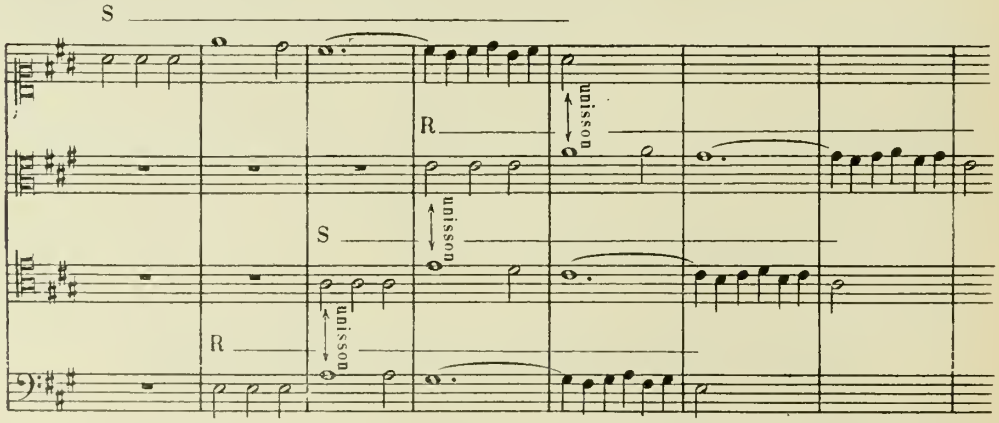
DISPOSITION DES VOIX.

268. — L'ordre dans lequel les voix se font entendre n'a rien de fixe et dépend uniquement de la volonté du compositeur, des nécessités harmoniques ou de la sonorité voulue. Le stretto précédent pourrait aussi bien être présenté sous cette forme :



ENTRÉES SUR DES UNISSONS.

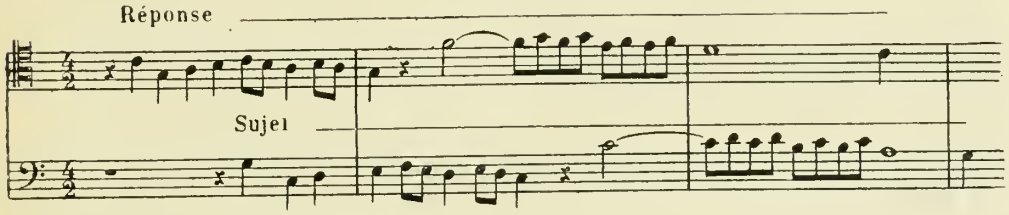
269. — La disposition suivante serait moins bonne, parce que les deux dernières entrées se font sur des *unissons*, ce qu'on doit éviter :



Ici les *unissons*, empêchant de percevoir nettement chaque entrée, nuisent à l'effet dû à leur rapprochement.

270. — On dit également qu'il y a STRETTO, lorsque la combinaison *canonique* rapprochée commence par la *réponse*. *STRETTO CANONIQUE INVERSE.*

Exemple :



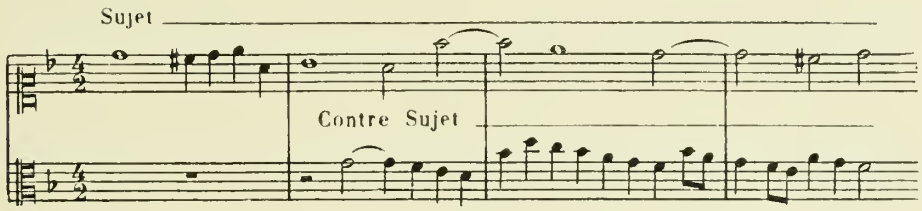
C'est ce qu'on appelle le STRETTO *canonique* INVERSE ou *renversement du* STRETTO : ce genre de *stretto* peut se combiner à un nombre indéterminé de parties, de la même façon que le précédent.

271. — 2e cas. — *Le thème du sujet ne peut être continué dans son entier sur l'entrée rapprochée de la réponse.* *CANON INCOMPLET.*

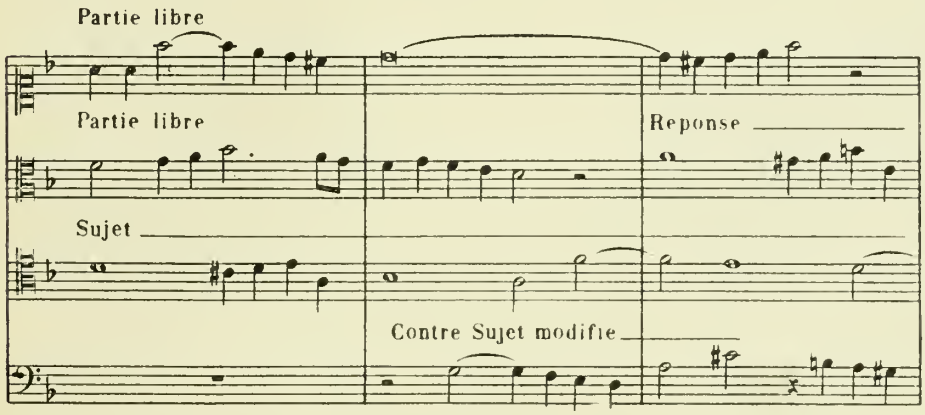
Dans ce cas, on bien on le modifie pour le terminer, ou bien on l'interrompt, pour faire entendre à sa place une autre figure : mais on doit le continuer aussi longtemps qu'il est possible de le faire *musicalement*.

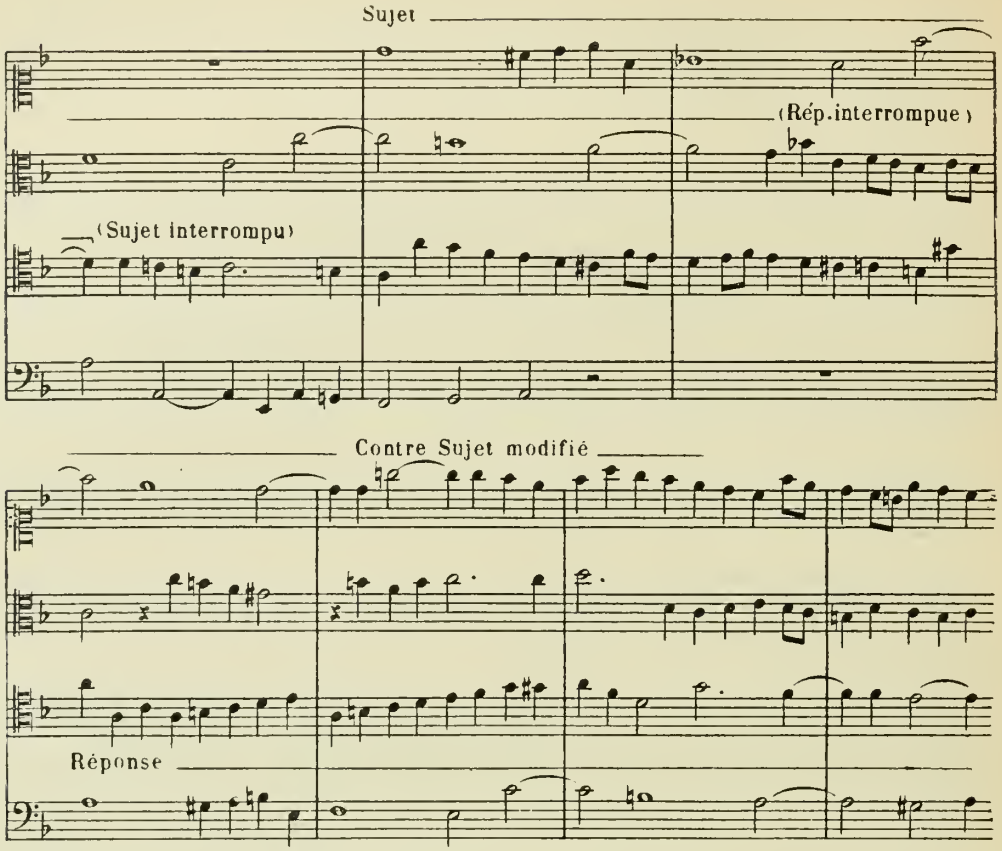
Exemple :

Sujet et Contre Sujet



Stretto.





272. — Dans cet exemple on voit que :

1° Les entrées sont équidistantes, le *sujet* et la *réponse* se faisant entendre régulièrement de deux en deux mesures ;

2° Le *sujet* ou la *réponse* n'ont été interrompus que lorsqu'il a été impossible de les continuer ;

3° La quatrième entrée expose la *réponse* dans son entier : cela doit être fait *généralement* lorsque, le STRETTO comportant quatre entrées, le *sujet* et la *réponse* ont été interrompus dans les trois premières.

Cependant comme on le verra plus loin, cette règle ne trouve habituellement son application que dans *le premier* et *le dernier* ou dans *l'avant-dernier stretto* d'une fugue.

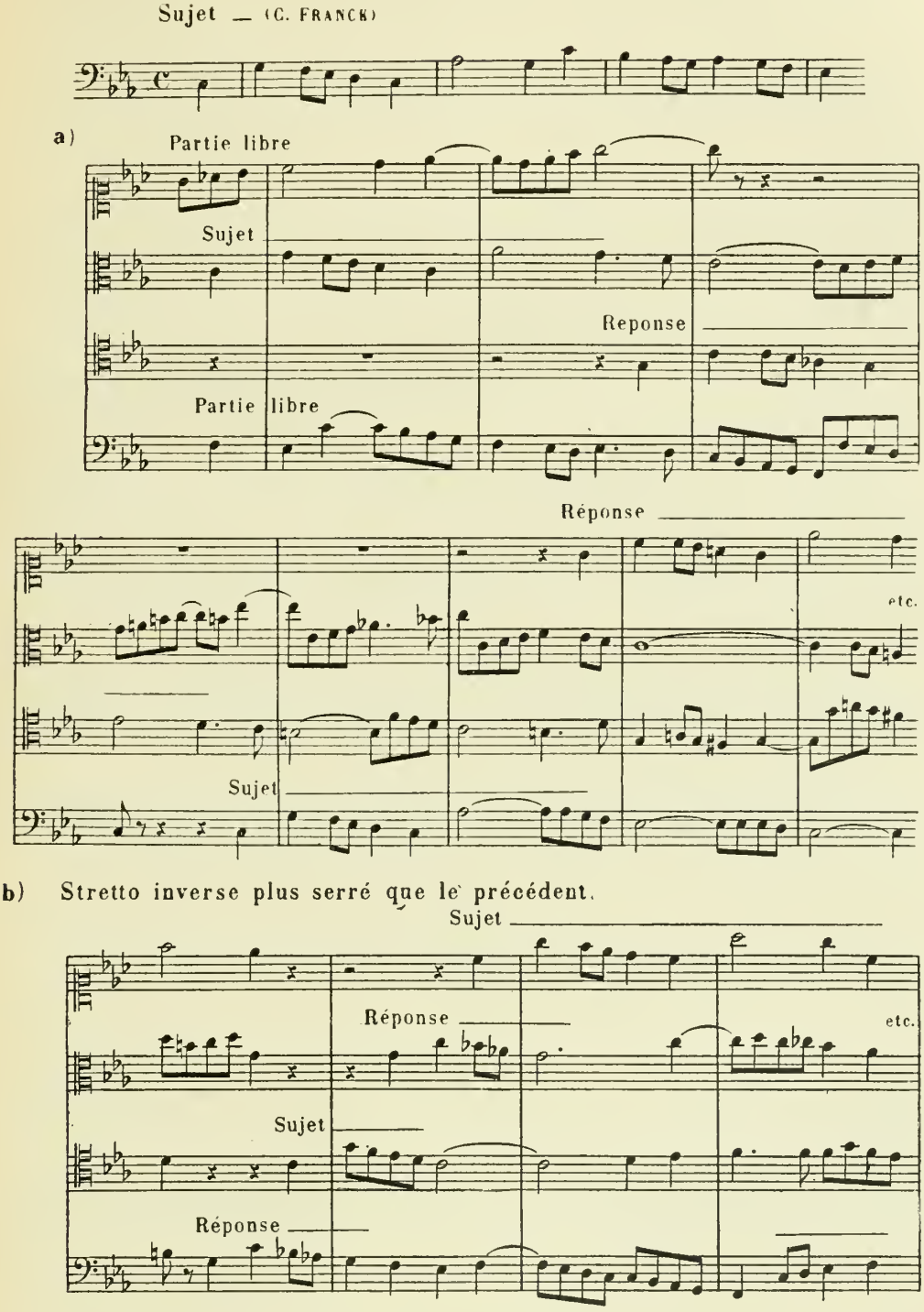
On remarquera encore que, chaque fois que le *thème* a dû être *interrompu*, il a été remplacé soit par le *contresujet* (modifié ou non suivant la nécessité de l'écriture), soit *par des figures tirées du contresujet.*

INTERRUPTION DU SUJET ET DE LA RÉPONSE.

273. — 3e cas. — *Le sujet est tel que d'aucune façon il ne peut être continué sur l'entrée de la réponse.*

Dans ce cas on est absolument obligé de l'interrompre pour faire entendre la *réponse :* on continue la partie, si cela est possible, soit en imitant à un autre intervalle le fragment supprimé du sujet, soit en faisant entendre le *contresujet*, ou des *figures* tirées du *sujet* ou du *contresujet.* Mais dans aucun cas, *on ne peut introduire de figures étrangères à celles qui ont été entendues dans l'exposition de la fugue :* cependant, s'il est impossible de faire autrement, on peut se servir de formes mélodiques ou rythmiques dérivant de ces figures, quoique ne les reproduisant pas exactement.

Exemple :



On voit, par la 3e mesure de l'exemple (*a*), au ténor, que l'on peut, dans ce genre de *stretto*, apporter quelques modifications au sujet ou à la réponse, quand cela est nécessaire pour obtenir un meilleur effet musical. Ici le *la* de la *réponse* devrait être affecté d'un ♮ (3e mesure, 3e temps) : il est préférable de l'altérer pour éviter un sentiment de fausse relation avec la mesure précédente.

STRETTO RAPPROCHÉ UNITONAL.

274. — A ce propos, nous ne saurions trop conseiller aux élèves, lorsqu'ils ont à traiter un STRETTO à *quatre parties* et à *entrées assez rapprochées*, d'éviter de moduler à chaque entrée. Il leur faudra s'appliquer à disposer leurs parties, *mélodiquement* et *harmoniquement*, de telle façon que, de *l'ensemble des quatre entrées*, ressorte l'impression *d'une même tonalité* et non d'un passage alternatif du ton du premier degré au ton du cinquième et réciproquement.

C'est d'ailleurs, il ne faut pas l'oublier, d'une foule de petites *habiletés* semblables qu'est fait en grande partie ce qu'on appelle le *métier*.

CONCORDANCE HARMONIQUE DES ENTREES.

275. — Une remarque d'une grande importance est encore à faire au sujet des exemples et des cas précédents :

Il faut avoir soin de ne faire entrer la réponse sur le sujet et réciproquement que si la première note de la nouvelle entrée est en concordance harmonique avec ce qui précède.

Il est donc nécessaire de ne pas abandonner le sujet sur une figure déterminant des *harmonies* trop éloignées de celles de la tête de la réponse. On devra au contraire choisir, si c'est possible, une note commune à l'un et à l'autre ; ou, *si les deux notes sont différentes, elles appartiendront à un accord commun*.

STRETTOS LIBRES.

276. — 4e cas. — Les STRETTOS *sont dus à des combinaisons* de SUJET A RÉPONSE (*canoniques ou non*), A DES INTERVALLES AUTRES QUE L'INTERVALLE NORMAL *ou de* SUJET A SUJET *ou encore de* RÉPONSE A RÉPONSE.

Ces strettos se nomment STRETTOS LIBRES.

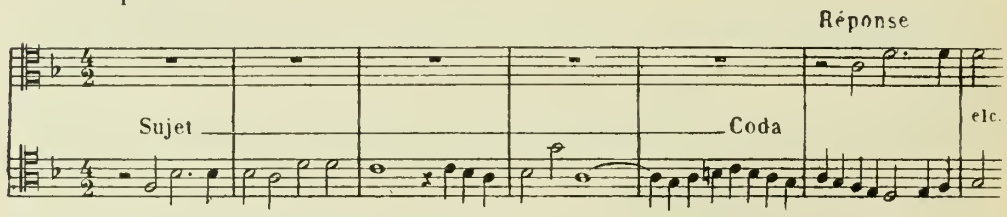
On trouvera plus loin (§ 283 et suivants) tous les exemples relatifs à ce genre de *stretto*, qui est, dans ces paragraphes, analysé en détail.

RECHERCHE DES STRETTOS.

277. — Nous allons donner des exemples du travail d'analyse que l'on fait sur un sujet afin d'en établir les différents *strettos*.

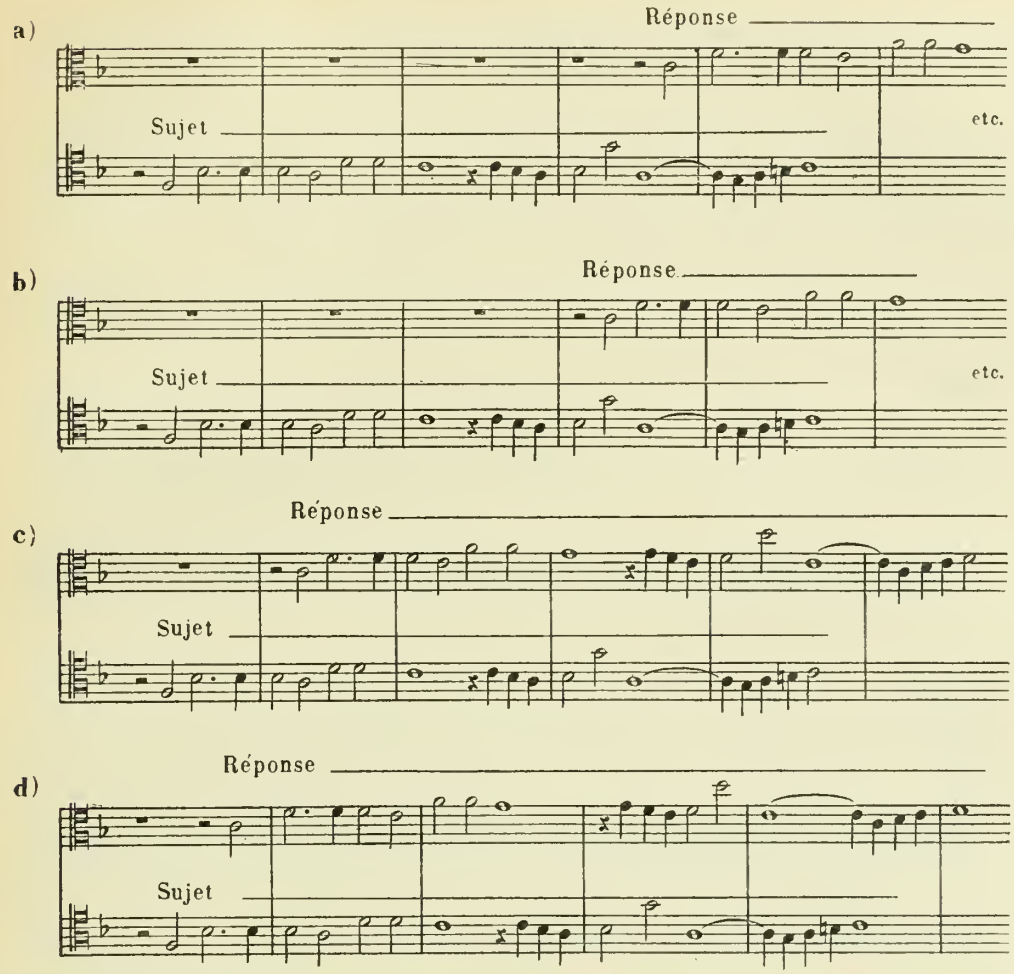
Dans l'exposition, la réponse n'entre, on le sait, que lorsque le sujet a été exposé en totalité dans une des voix :

Exemple :



278. — Mais, si l'on compare ce sujet avec sa réponse, on voit que l'on peut, sans interrompre celui-là, faire entrer celle-ci *à diverses distances de plus en plus rapprochées de la tête du sujet*.

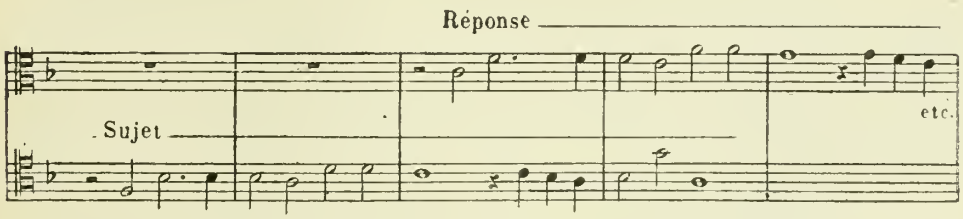
Pour faire ce travail, on procède par *tâtonnements successifs*, en cherchant à faire entrer la réponse sur l'un quelconque des temps de la dernière mesure du sujet, puis temps par temps, mesure par mesure, on opère de même en revenant vers la tête du sujet. Exemple :



Chacune de ces combinaisons forme un STRETTO CANONIQUE complet à deux parties du *sujet* et de la *réponse*.

279. — En dehors des cas semblables aux précédents, où le sujet et la réponse peuvent être entendus en *entier* sous forme de canon, il en est d'autres où le *canon* est incomplet, c'est-à-dire que le *sujet doit être interrompu à un moment donné pendant que la réponse se continue* (§ 271).

Exemple :



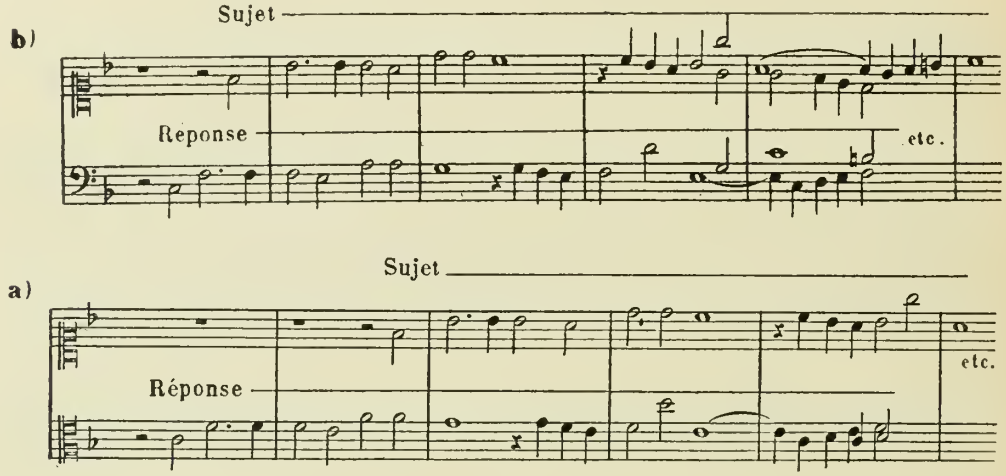
Ici l'on voit qu'il est impossible de faire continuer le sujet en même temps que la réponse.

280. — Certains sujets, ou ne donnent pas de STRETTOS CANONIQUES, ou, s'ils les donnent, on ne peut les *réaliser* qu'à l'aide d'une *partie harmonique supplémentaire*. Il va sans dire que, dans la fugue, cette partie de rem- *PARTIE HARMONIQUE SUPPLÉMENTAIRE.*

plissage devra toujours être écrite en contrepoint et, dans le *stretto*, tirée, autant que possible, de la *tête* du sujet.

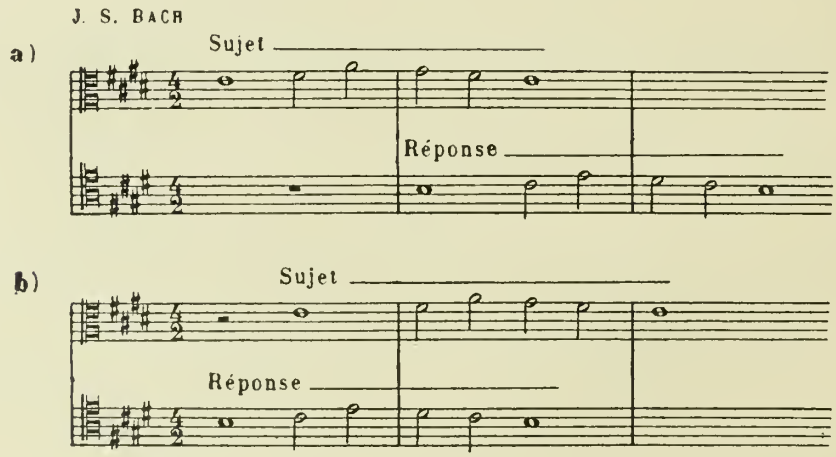
281. — D'autres sujets (§ 270) ne donnent de *strettos canoniques* qu'en commençant par la réponse : enfin quelques-uns donnent des *strettos canoniques* D'ORDRE NORMAL, c'est-à-dire commençant par le sujet, et des *strettos canoniques* INVERSES, c'est-à-dire commençant par la réponse.

Voici deux *strettos canoniques* INVERSES que donne le sujet précédent : on remarquera qu'ils ne peuvent être utilisés, le premier qu'à trois parties au moins, le second qu'à quatre parties et en faisant entendre la *réponse* à la *basse* et le *sujet* au *soprano* :



Il est bien entendu que les parties ajoutées ici ne le sont que pour indiquer l'harmonisation possible du passage et ne préjugent en rien de l'*écriture vraie*.

282. — Le sujet suivant donne les deux formes de STRETTOS *canoniques* d'une façon correcte à deux parties :

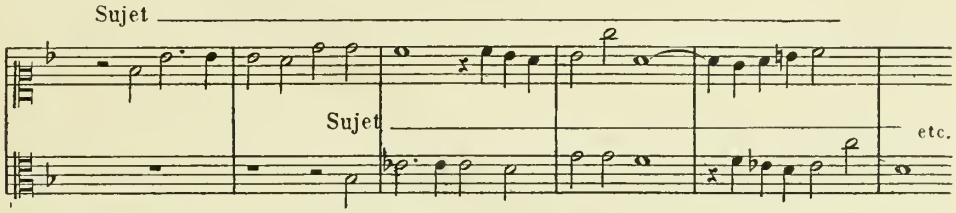


Il est donc utile, on le voit, de rechercher les STRETTOS CANONIQUES *commençant par la réponse* et de s'assurer, lorsqu'ils semblent défectueux au premier abord, si ces défectuosités ne peuvent être corrigées par une partie de *remplissage harmonique*.

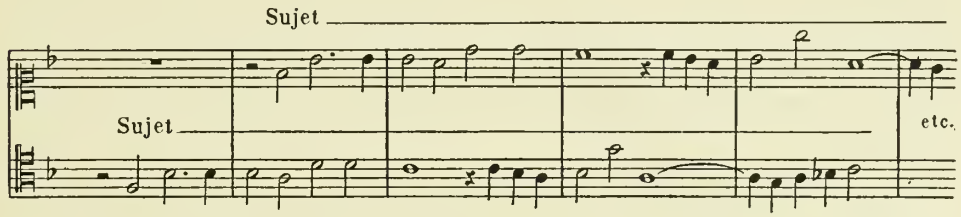
283. — En dehors des *strettos canoniques*, un *sujet* peut être susceptible de donner AVEC LUI-MÊME *des canons à différents intervalles* (§ 276). Tout sujet devra donc être analysé à ce point de vue — ainsi que la *réponse* — en essayant ces *canons* à tous les intervalles et à toute distance de la *tête* du *sujet* ou de la *réponse*. Souvent en effet, la *réponse*, par suite des changements apportés par la mutation ou la modulation, diffère assez du *sujet*, pour se prêter à des combinaisons canoniques particulières.

284. — En continuant l'analyse du sujet précédent, nous trouvons les canons suivants :

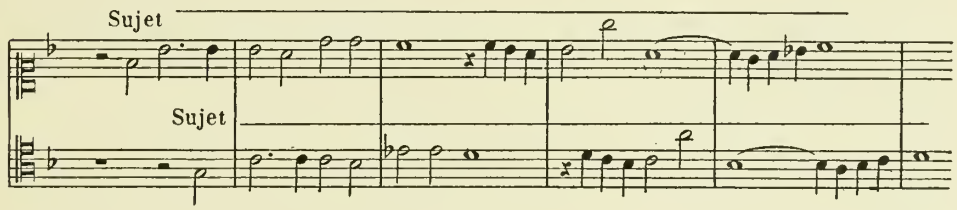
a) Canon du Sujet à la quinte inférieure.



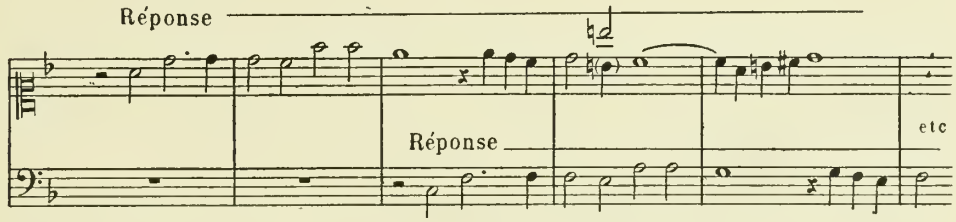
b) Canon du Sujet à l'8ve supérieure



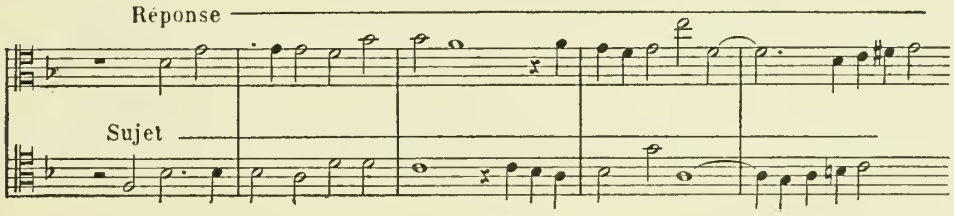
c) Canon du Sujet à la 7e inférieure.



d) Canon de la Réponse à la 6te inférieure.



e) Canon du Sujet avec la réponse entendue à la 6te supérieure.



285. — On peut dès maintenant, à propos des strettos précédents, faire quelques remarques importantes.

1° La réponse entrant à une *distance quelconque* de la tête du sujet, on n'a plus à se préoccuper que les temps forts et faibles de la mélodie de l'une coïncident avec ceux de l'autre, ce qui était de règle dans l'exposition.

2° Les canons aux divers intervalles impliquent nécessairement que *dans le stretto, on peut* MODULER *aux tons voisins* et passagèrement *à des tons éloignés.*

3° On observera dans les exemples du § 284 que l'on est obligé, ce qui arrive souvent, de changer des accidents [dernière mesure du sujet en (*b*) et (*e*).]

4° Le *stretto* (*e*) du paragraphe précédent est à CONTRE-TEMPS ou, comme disent les vieux traités, *per arsin et thesin* (ou *in thesi et arsi*) : les anciens théoriciens attachaient une grande importance à cette forme de stretto, la plus serrée de toutes et la considéraient comme absolument indispensable dans une fugue. Avec les sujets modernes il est rare qu'on puisse s'en servir. Mais il est bon de la signaler, afin que, le cas échéant, l'élève s'exerce à en tirer parti.

286. — Tous les *strettos* cités jusqu'ici sont à deux parties : pour la fugue à un plus grand nombre de voix, on doit faire le même travail d'analyse à trois et quatre parties ou plus. Il est rare que les sujets que l'on donne actuellement à l'École se prêtent à des *strettos canoniques* à *trois* ou *quatre* parties : ces combinaisons sont en effet assez difficiles à réaliser, et la nature mélodique des sujets modernes est peu aisée à concilier avec des canons multiples, si l'on veut leur conserver leur forme trop souvent dénuée de caractère.

ÉQUIDISTANCE DES ENTRÉES.

287. — Une première observation est à faire au sujet des *strettos* à plus de deux parties :

Les voix doivent entrer à des distances égales à celle qui sépare la première répercussion de la réponse de la tête du sujet (§ 272).

Cette règle doit être absolument observée pour le premier et pour le dernier strettos : pour les autres, on est moins rigoureux et il arrive souvent que, dans un stretto, l'on fait entrer les thèmes à des distances variables.

288. — Lorsque — et c'est le cas le plus fréquent — le sujet et la réponse entendus dans les quatre voix ne peuvent être combinés canoniquement, on est dans la nécessité d'abandonner le sujet au moment même où entre la réponse, ou quelques notes après, et *vice versa*.

Dans ce cas, nous rappelons (§§ 271-273) que, si l'on ne peut absolument continuer à faire entendre un fragment du sujet, si minime soit-il, en même temps que la tête de la réponse, on s'efforcera autant que possible que le contrepoint rappelle ce fragment à un autre intervalle, de façon à ne pas donner l'impression d'un arrêt du thème dans une partie.

Si cela ne peut se faire, on se servira du contresujet que l'on tâchera de superposer à la réponse. Toute cette partie de la fugue est du reste celle qui exige le plus de travail et d'ingéniosité.

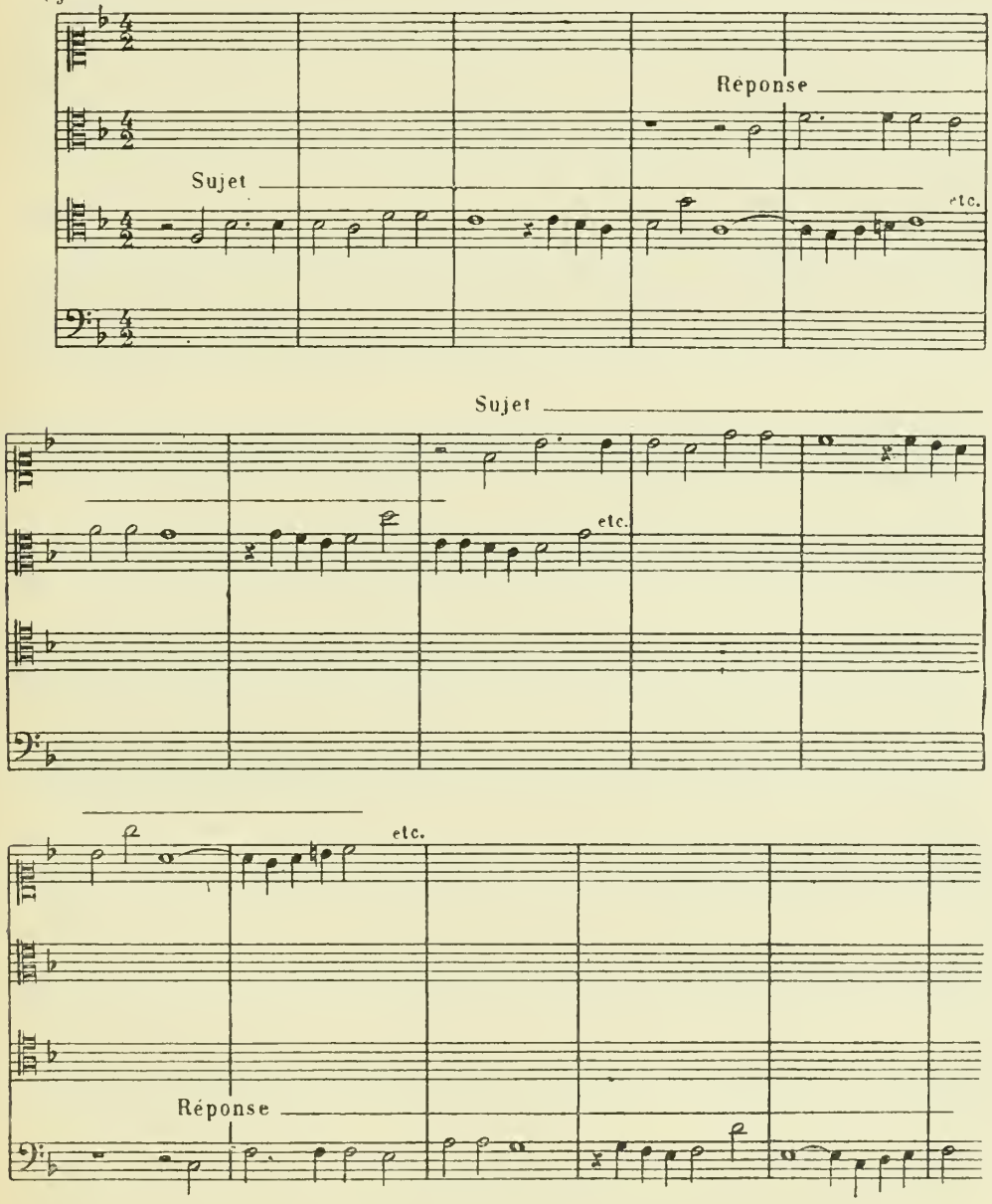
DISPOSITIONS PRÉPARATOIRES DU STRETTO A QUATRE PARTIES.

289. — Pour établir les strettos à quatre parties du sujet étudié dans les paragraphes précédents, nous reprendrons l'une après l'autre les différentes combinaisons établies à deux parties.

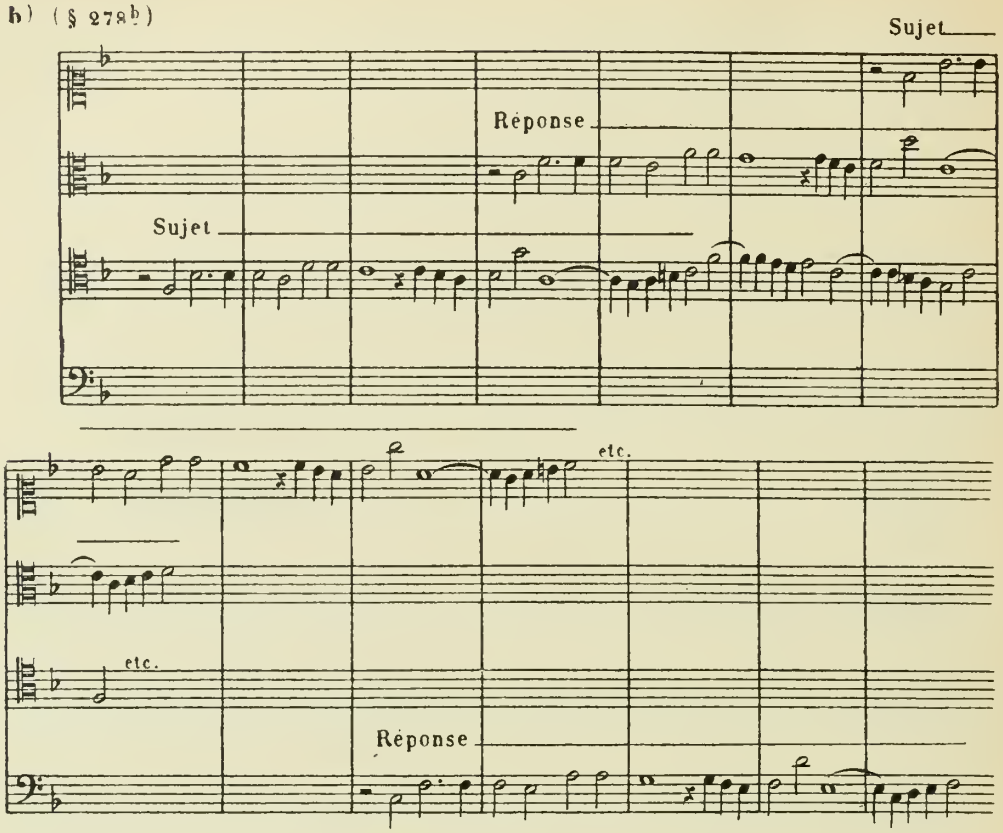
Voici les dispositions que l'on en peut tirer. Nous observerons d'abord que ces plans n'ont rien d'absolu, et ne représentent qu'un travail de préparation, ne préjugeant rien de la forme définitive de la *strette*. Toutes les combinaisons suivantes sont en effet établies dans le ton principal du sujet ; elles ne doivent servir qu'à repérer en quelque sorte le travail futur de l'ensemble, et, vu leur grand nombre, il est peu probable que toutes puissent être utilisées. *Il est néanmoins indispensable que cette préparation soit toujours faite aussi complètement que possible.*

Dispositions à 4 parties des exemples donnés §§ 278 et suivants

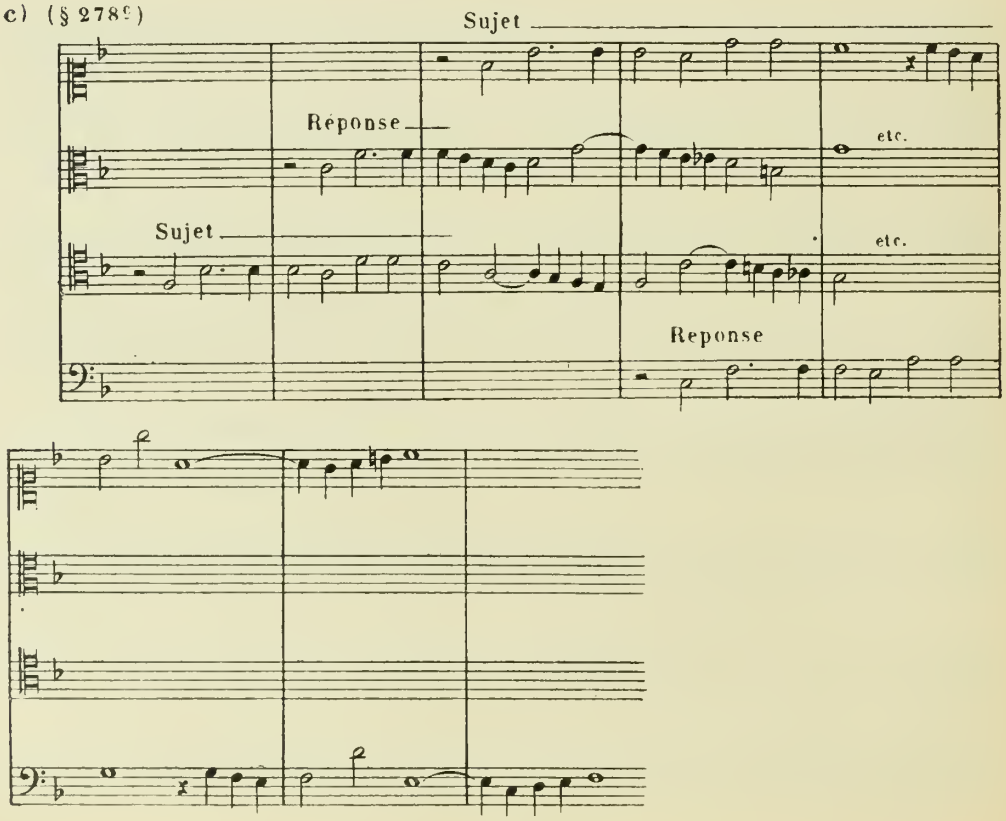
a) (§ 278²)



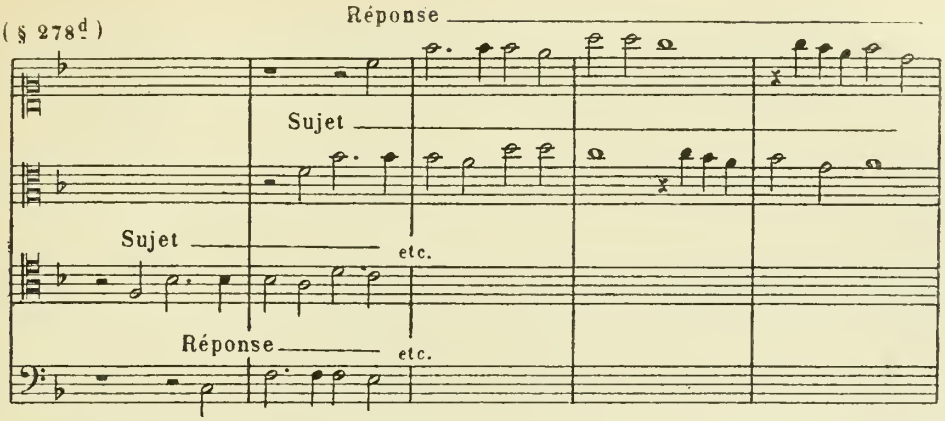
b) (§ 278b)


Sujet
Réponse
Sujet
etc.
etc.
Réponse

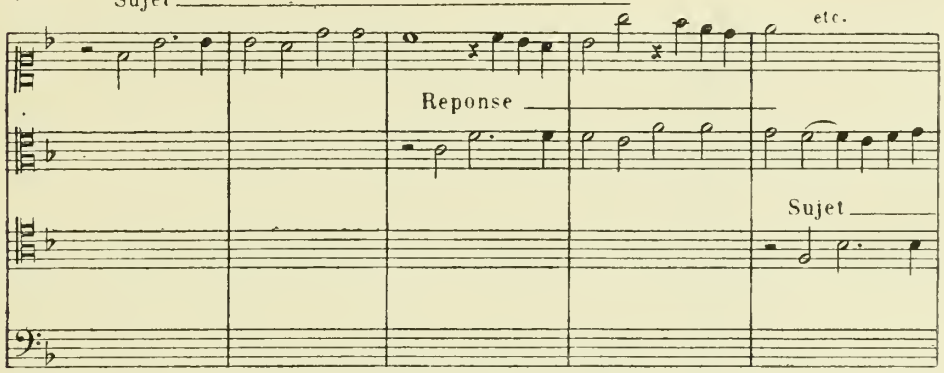
c) (§ 278c)

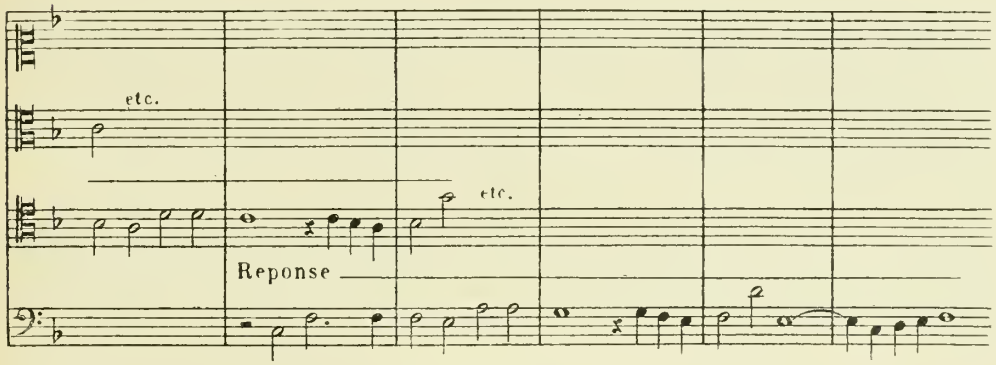

Sujet
Réponse
etc.
Sujet
etc.
Reponse

d) (§ 278d)

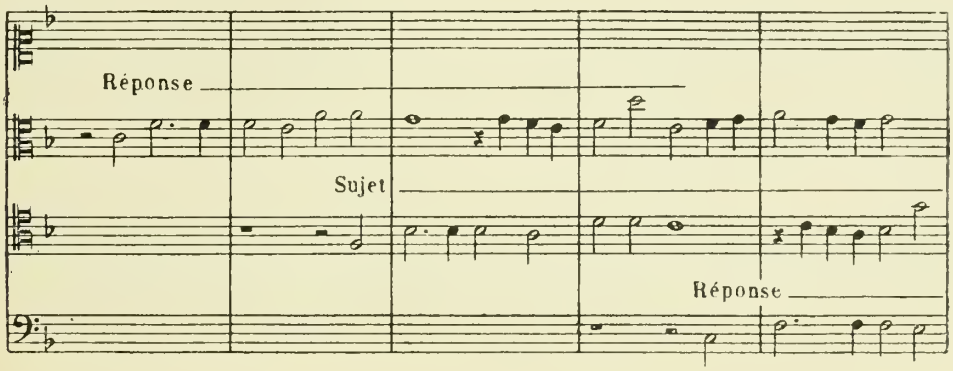


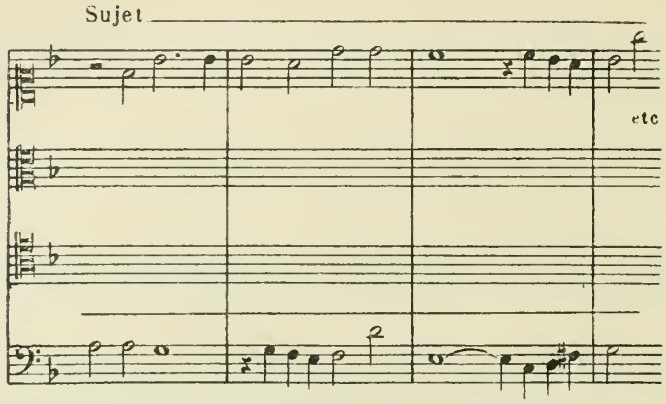
e) (§ 279)



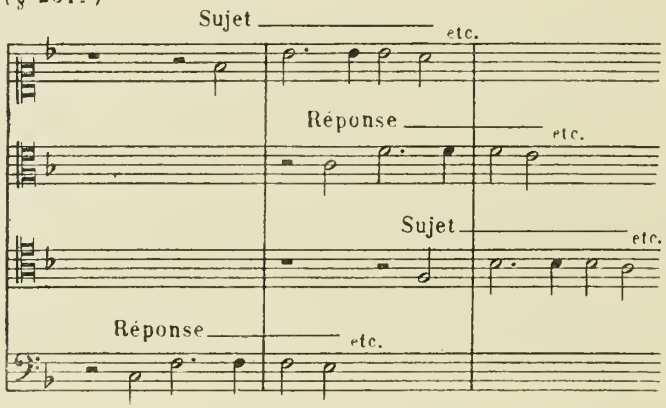


f) (§ 281d)





g) (§ 281^{b})



INTERRUPTION DU SUJET ET DE LA RÉPONSE.

290. — Tous les *strettos* cités dans le paragraphe précédent rentrent dans la catégorie des STRETTOS CANONIQUES ou *véritables strettos*, quoique les entrées n'en soient pas toujours complètes, le sujet ou la réponse devant être interrompus dans la plupart des cas. De ces exemples on peut conclure que :

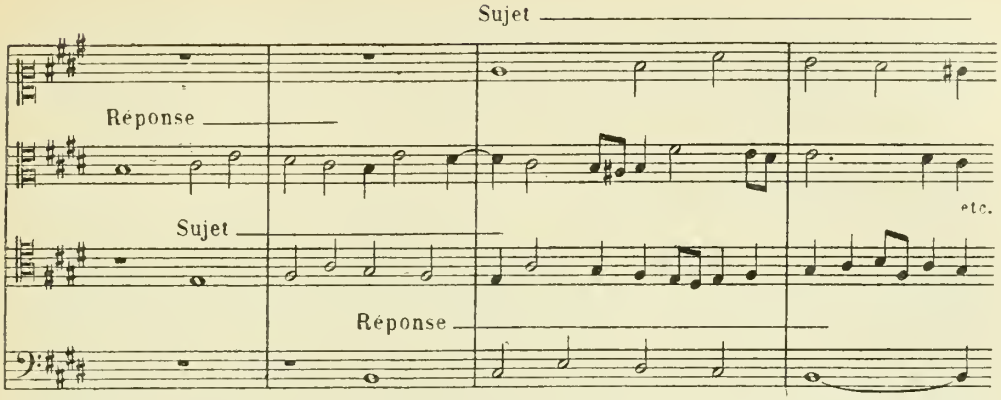
Dans un stretto, les entrées successives peuvent ne comporter que les premières mesures ou même les premières notes du sujet et de la réponse, à l'exception toutefois de la dernière entrée, où le thème doit être entendu intégralement (§§ 264-272).

291. — Dans la pratique, on le verra plus loin, on n'applique cette règle que pour le premier et le dernier stretto : on traite les autres de façon généralement plus libre, et cela pour ne pas allonger inutilement la fugue, à moins que le sujet ne soit très court ou ne donne des *strettos canoniques* variés à plusieurs parties.

STRETTO A ENTRÉES DISSYMÉTRIQUES.

292. — On verra également, par la suite, comment l'on peut utiliser tous ces plans préparatoires, lorsqu'ils sont nombreux, en les combinant l'un avec l'autre et en faisant des *strettos* à entrées *non équidistantes* (§ 287).

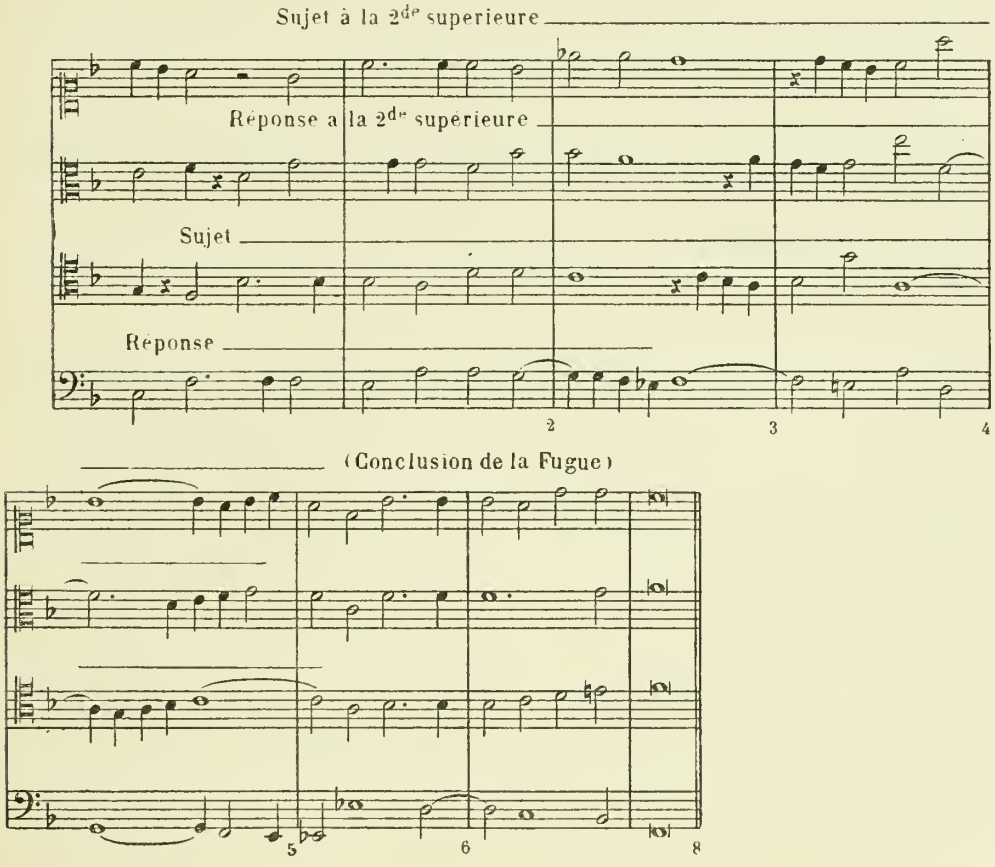
Le *stretto* INVERSE suivant en est un exemple : il est la réalisation à quatre parties de l'exemple cité (§ 282 (*b*)).



293. — Ici, s'il y a dissymétrie dans l'ensemble du stretto, on peut remarquer que de deux en deux, les entrées se font à distances égales. Il sera toujours préférable d'observer une disposition analogue, lorsqu'on écrira un stretto à entrées non équidistantes.

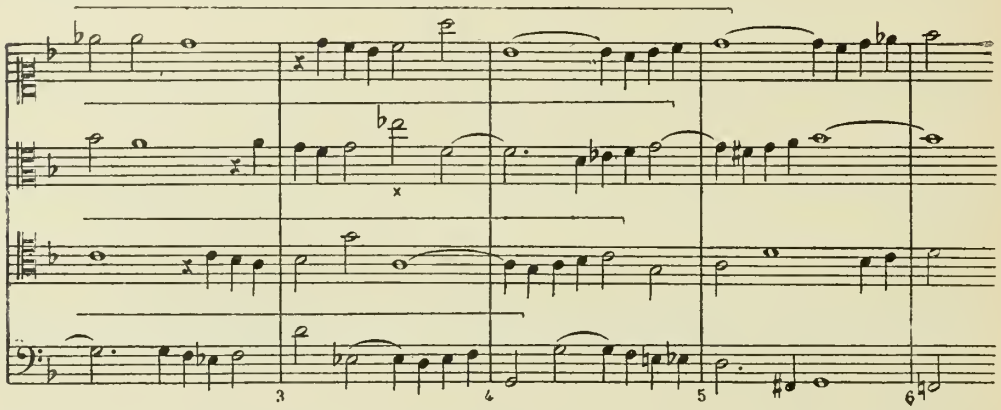
On verra d'ailleurs plus tard qu'il est un genre spécial de fugue basé sur cette disposition, dont on trouve de nombreux exemples dans Bach, Haendel, Mozart et Mendelssohn.

294. — Il serait oiseux de recommencer ici, pour les dispositions à quatre parties des exemples donnés au § 284, un travail analogue à celui que nous venons de faire pour les *strettos canoniques*. Il nous suffira de prendre le dernier [284 (*e*)] (*per arsin et thesin*), afin de montrer jusqu'à quel point on peut resserrer un thème de fugue pour en amener la conclusion.



295. — Dans cet exemple, la basse aurait pu donner intégralement la réponse : nous avons modifié celle-ci à dessein à partir de la troisième mesure pour obtenir une meilleure réalisation et une cadence finale plus logique.

En effet, en réalisant le canon intégralement dans les quatre parties (à partir de la troisième mesure de l'exemple précédent), on voit que l'on est entraîné dans une tonalité étrangère au ton principal du sujet :



On remarquera que, pour réaliser correctement ce canon, on est obligé d'altérer deux fois par un ♭ le *mi* dans la *réponse*, au *contralto*.

Avec une semblable réalisation, on module au ton de la sous-dominante : pour terminer la fugue de façon naturelle dans le ton principal, il faudrait transposer tout l'ensemble d'une quarte inférieure ou d'une quinte supérieure. De cette façon, le *canon* serait utilisable à quatre parties pour amener par exemple une *pédale* sur la dominante du ton principal, pédale précédant immédiatement la conclusion de la fugue.

DÉNOMINATION DES STRETTOS.

296. — Dans la fugue d'École, il est d'usage de réserver la dénomination de STRETTO *aux seules imitations serrées* (canoniques ou non) *du sujet et de la réponse dans leur rapport d'intervalles* NORMAL, c'est-à-dire à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure, aussi bien dans le ton principal du sujet que dans les tons voisins.

Toutes les autres combinaisons gardent leur dénomination de *canons* ou *imitations simples serrées*.

STRETTOS DU CONTRESUJET.

297. — Un travail analogue au précédent se fait pour le *contresujet* : on recherche les *strettos* et les *canons* divers qu'il peut donner à quatre parties, soit seul, soit combiné dans les *strettos* du sujet et de la réponse.

Ces combinaisons étant exactement les mêmes que celles que nous avons étudiées pour le sujet, il est inutile d'en donner des exemples : l'élève se guidera, pour s'exercer sur ce point, sur les analyses précédentes.

STRETTOS COMBINÉS DU SUJET ET DU CONTRESUJET.

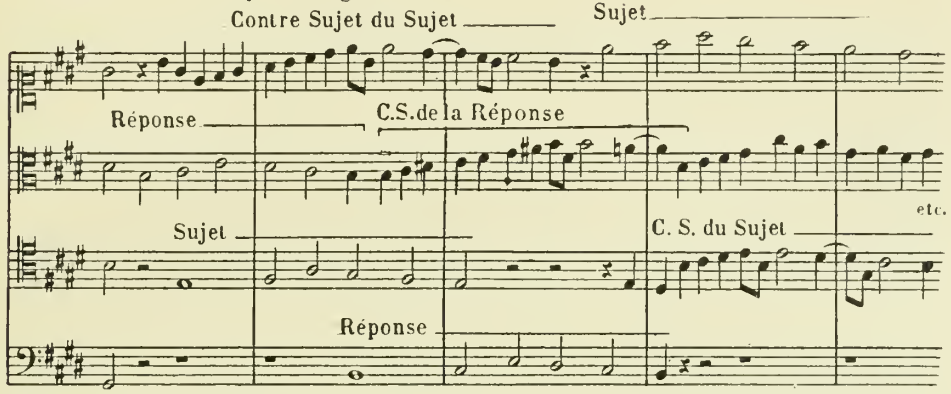
298. — Des combinaisons intéressantes peuvent d'autre part être faites *en introduisant le* CONTRESUJET *dans les strettos du sujet et de la réponse,* soit qu'il se fasse simplement entendre dans une seule partie, pendant les entrées successives du sujet et de la réponse dans les autres parties, soit, et c'est le cas le plus favorable, qu'il puisse donner un DOUBLE CANON *avec le canon du sujet.*

Cependant il faut observer que cela ne peut se produire qu'avec des sujets

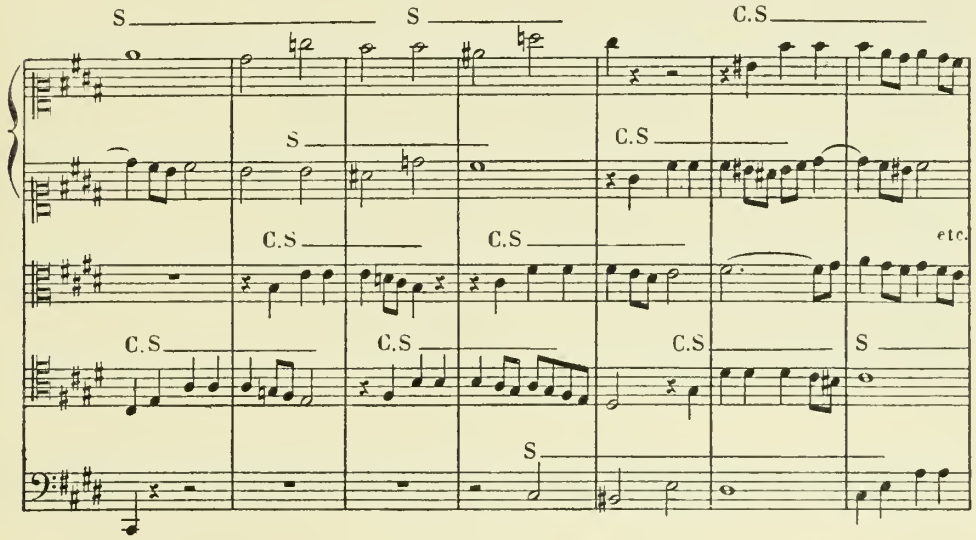
et des contresujets *très courts*. Lorsque le sujet a une certaine longueur, il est à peu près impossible que le contresujet puisse entrer dans de telles combinaisons autrement que par fragments.

Exemple :

a) (Clavecin bien tempéré fugue 33)



b) (Clavecin bien tempéré fugue IV)



299. — Dans l'exemple (*a*) le *contresujet du sujet* est entendu en entier sur le CANON *de la réponse et du sujet* et se termine sur la troisième entrée pendant que se fait entendre le *contresujet de la réponse*, qui a débuté sur le troisième temps de la seconde mesure : si Bach avait fait les deux dernières entrées à la même distance que les deux premières — c'est-à-dire à une demi-mesure — il aurait dû interrompre le *contresujet de la réponse*. Il est fort probable que ce n'est pas cette considération qui l'a décidé à faire la quatrième entrée à distance irrégulière, mais qu'il s'est déterminé par des raisons purement musicales.

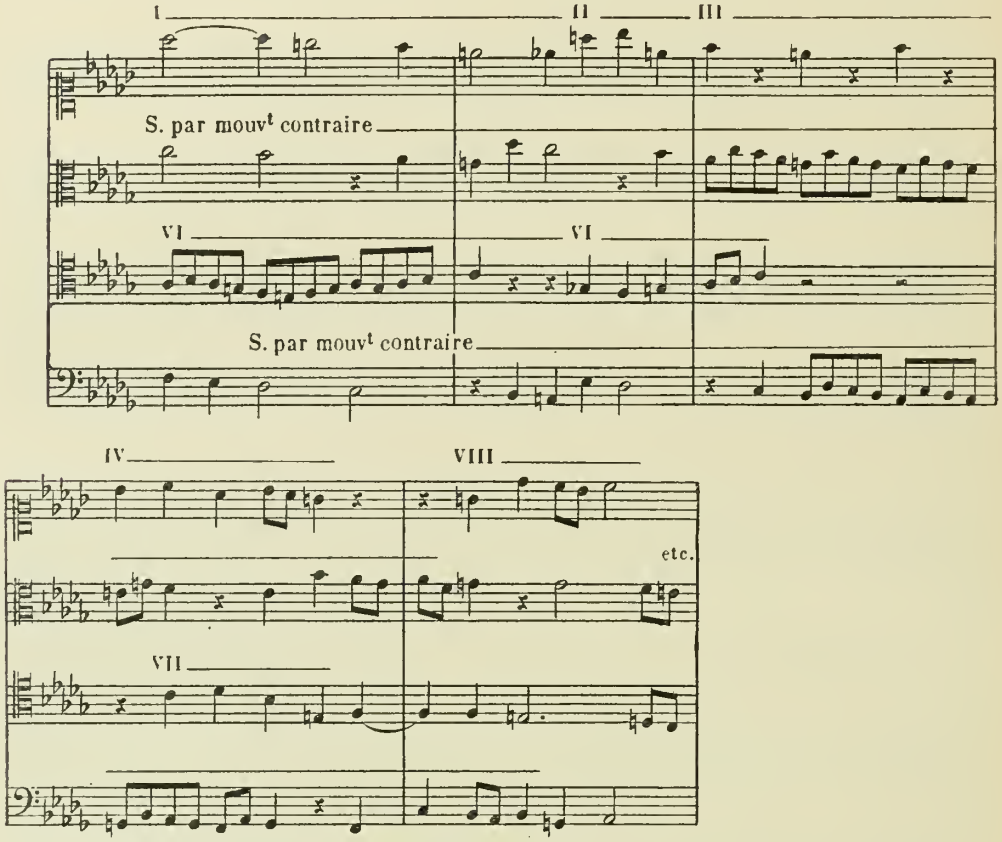
L'exemple (*b*) est un modèle achevé de la combinaison intime du STRETTO *du sujet avec le* STRETTO *du contresujet* : il peut servir de type pour bâtir ce genre de stretto à l'aide de la tête d'un sujet et celle d'un contresujet : que l'on considère le sujet et le contresujet cités ici comme le *début* d'un sujet et d'un contresujet plus développés, et l'on aura un exemple parfait de ce que peut être un *stretto canonique* dans lequel on fait entendre en *imitations* également *canoniques*, un fragment du contresujet.

STRETTO PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

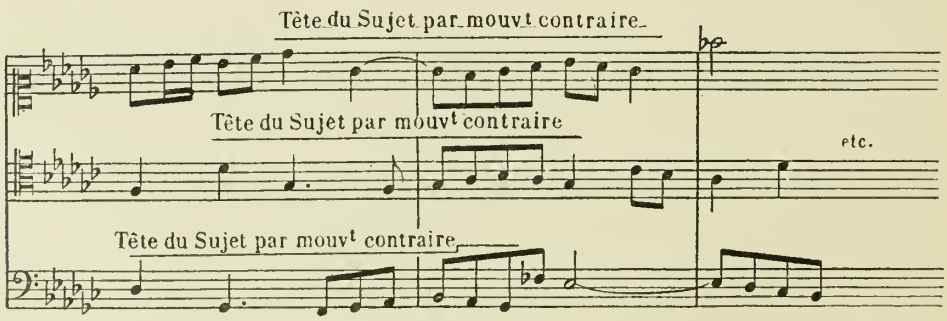
300. — Le *sujet* peut être pris par MOUVEMENT CONTRAIRE et former — aussi bien que la *réponse* ou le *contresujet* — des STRETTOS par MOUVEMENT CONTRAIRE.

Exemple :

a) (Clavecin bien-tempéré fugue 46) (Stretto en canon à 2 à la 7e inférieure)[1]



b) (Ibid. fugue 8) (Canon à 3 à l'8ve)



301. — Dans l'exemple précédent (*a*), les deux parties non intéressées au canon ne sont pas écrites d'une façon quelconque, mais participent d'une manière intime à l'ensemble du *stretto* : toutes les figures dont elles sont composées sont tirées soit du *sujet* soit d'autres fragments de l'exposition traités en *imitations* réelles ou rythmiques.

Au *soprano*, en (I), *imitation à contre-temps* du sujet : en (II) fragment du sujet par

[1] Voir l'analyse de l'exposition de ce sujet aux §§ 197 et suivants.

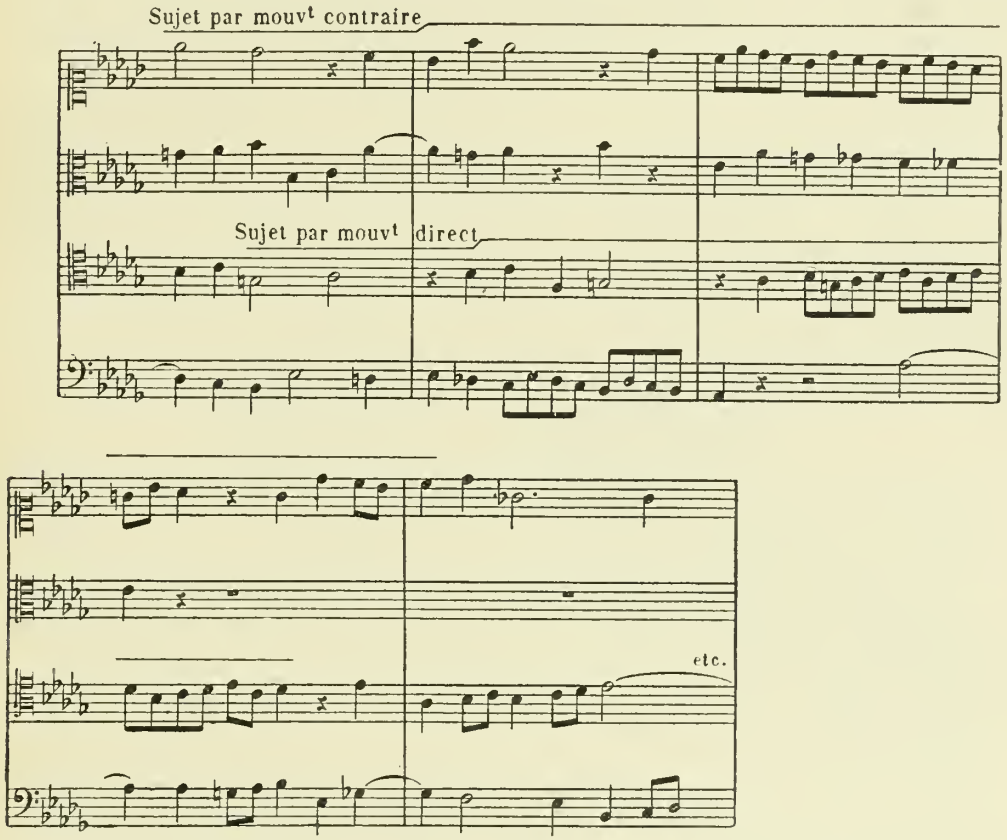
mouvement direct ; en (III) fragment d'une partie libre de l'exposition ; (IV) *imitation rythmique* de la fin du sujet ; (VIII) imitation de la fin du sujet par mouvement direct.

Le *ténor* commence en (V) par une *imitation rythmique* de la troisième mesure du sujet ; à la seconde mesure (IV) il fait entendre le rythme que le *soprano* reprend en (IV) *par mouvement contraire* ; en (VI) c'est une *imitation rythmique* de la deuxième figure du sujet *par mouvement direct*, etc.

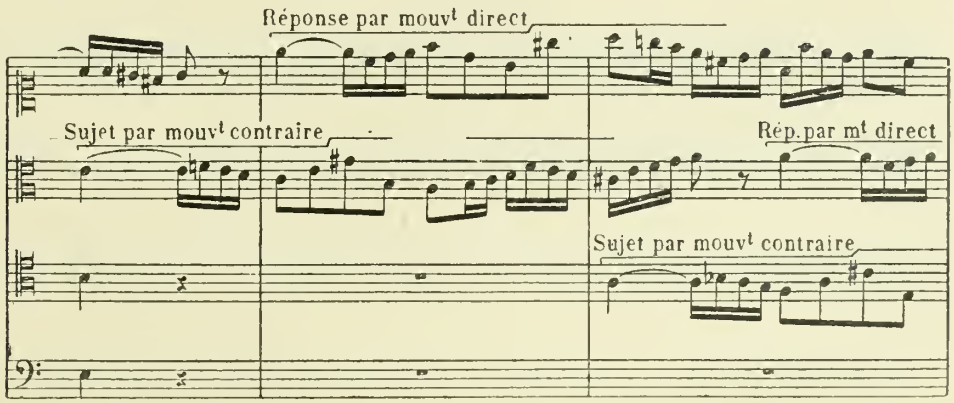
STRETTO PAR MOUVEMENTS DIRECT ET CONTRAIRE.

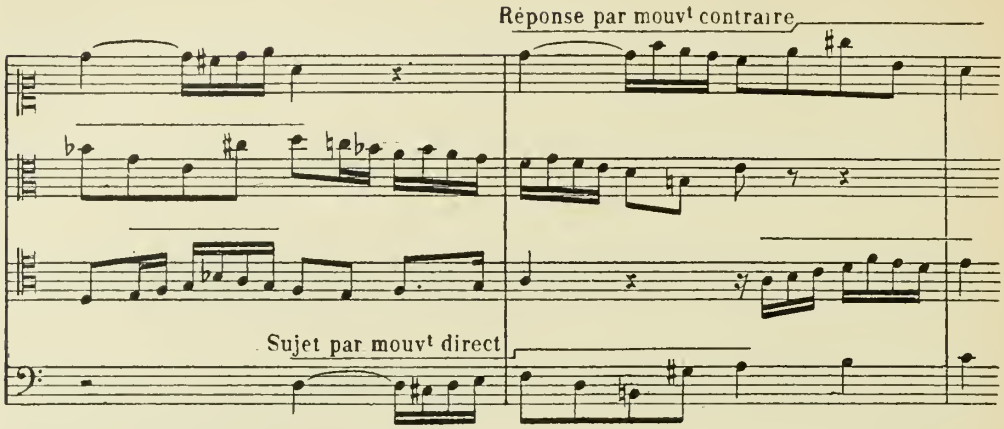
302. — Le *stretto* peut également être composé par MOUVEMENT CONTRAIRE dans certaines parties et par MOUVEMENT DIRECT dans les autres :

a) (Clavecin bien tempéré fugue 46) (Canon à 2 à la 6te inf^{re} par mouv^{t} contraire)



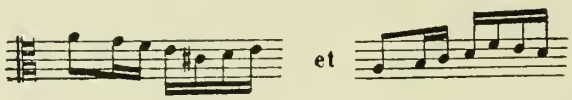
b) J. S. BACH. Fugue pour orgue en Ut majeur





303. — Les mêmes remarques sont à faire pour l'écriture des exemples précédents, que celles qui ont été faites au § 301. L'élève s'en rendra compte en analysant l'exemple (**a**) et en se reportant pour cette analyse aux §§ 196 et suivants.

Pour l'exemple (**b**) on remarquera que les quatre premières entrées sont alternativement équidistantes de deux en deux : la première partie du *stretto* se compose de combinaisons du *sujet par mouvement contraire* avec *la réponse* entendue *par mouvement direct*. Les deux dernières entrées sont d'ordre *inverse* : le *sujet* y est traité *par mouvement direct* et la *réponse* par *mouvement contraire*. Toutes les figures accessoires sont tirées du sujet ou de la réponse, par mouvement direct ou contraire. Il en est une



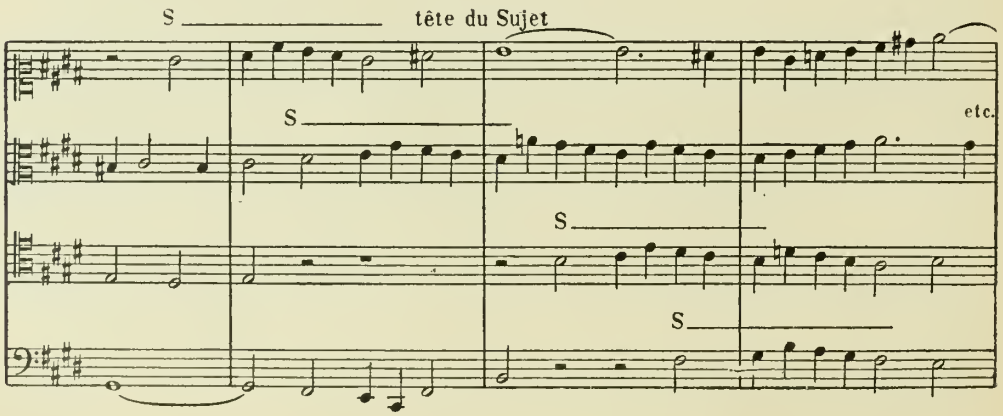
qui revient sans cesse et qui, entendue successivement dans toutes les parties, n'est qu'une déformation de la réponse par mouvement direct et contraire.

STRETTO PAR DIMINUTION.

304. — L'emploi de la DIMINUTION est très usité dans le *stretto* : outre que la plupart des sujets s'y prêtent, la *diminution* a l'avantage de permettre de faire des entrées extrêmement rapprochées, même si le sujet est entendu dans son entier.

Cet artifice s'emploie aussi bien *par mouvement direct* que *par mouvement contraire*.

305. — L'exemple suivant, tiré de la fugue déjà citée de Bach (*clavecin bien tempéré*, *fugue 33*),



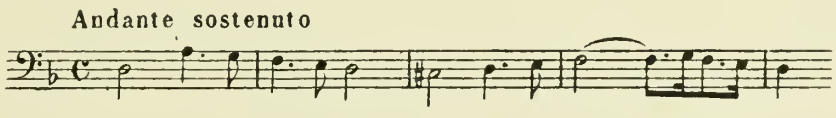
offre un excellent modèle d'un *stretto* dont toutes les parties sont traitées par *diminution*.

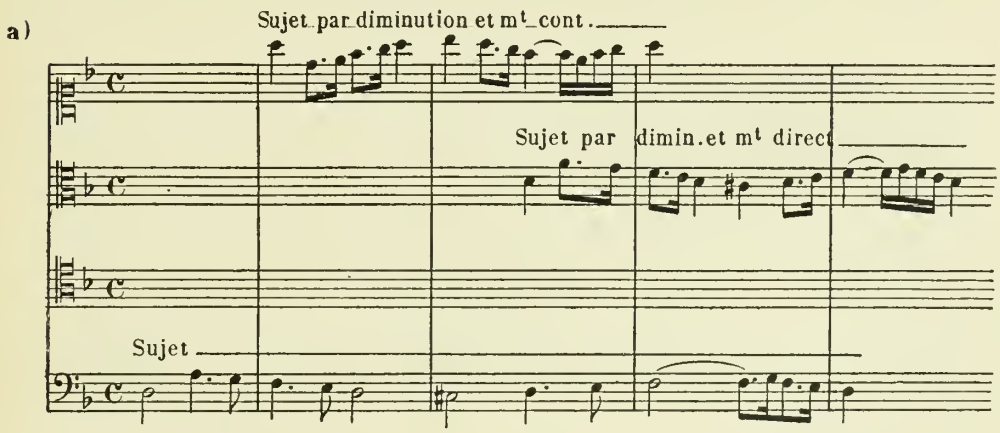
306. — Mais on peut donner plus de variété à un stretto en opposant la DIMINUTION aux *valeurs originales* du sujet, et en se servant simultanément, pour augmenter le contraste, du *mouvement contraire* et du *mouvement direct*.

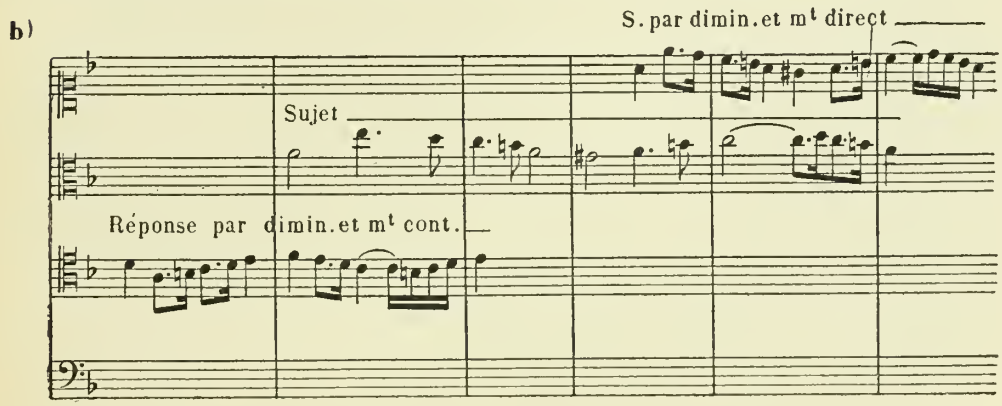
La sixième fugue du recueil de J.-S. Bach, *l'Art de la Fugue*, donne une série de *strettos* emprunté à ce genre de combinaison. Nous en donnons ici le squelette ; les élèves auront tout profit à mettre cette fugue en partition et à l'analyser tant au point de vue spécial à ce paragraphe, que sous le rapport de l'écriture et de la conduite générale des différentes parties.

Il est bien certain qu'un très petit nombre de sujets donnés à l'École se prêtent à autant de combinaisons de ce genre ; mais bien souvent, avec de la méthode dans l'analyse, on arrive à en trouver sur des sujets qui, au premier abord, ne semblaient pas devoir en donner.

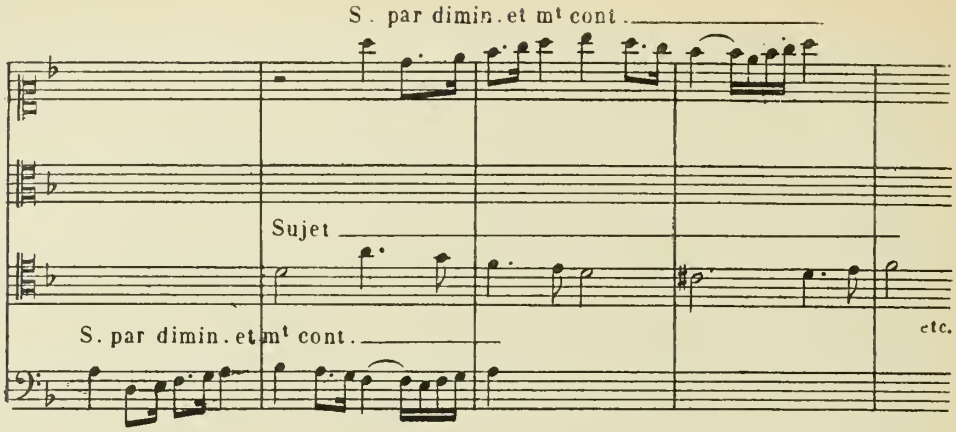
Le *sujet original* de la fugue de Bach est le suivant :



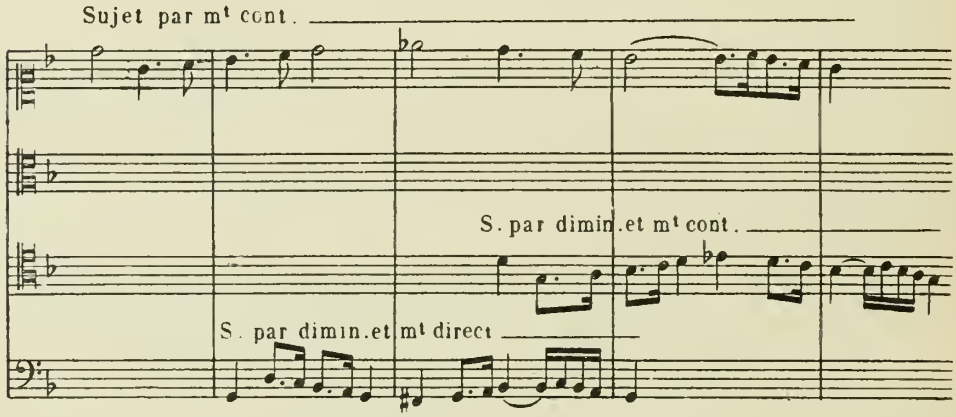




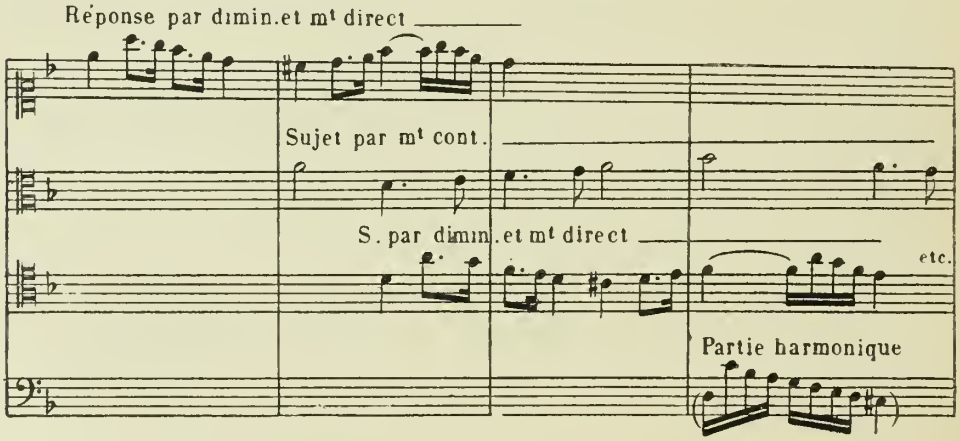
c)


S. par dimin. et mt cont.
Sujet
S. par dimin. et mt cont.
etc.

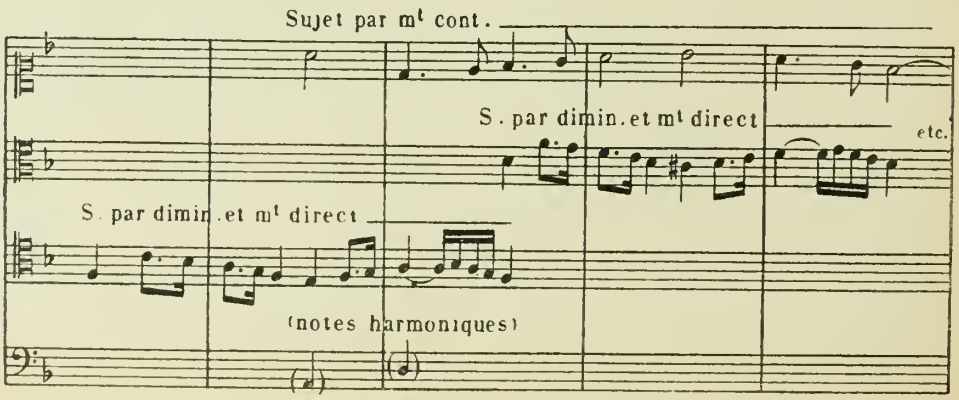
d)


Sujet par mt cont.
S. par dimin. et mt cont.
S. par dimin. et mt direct

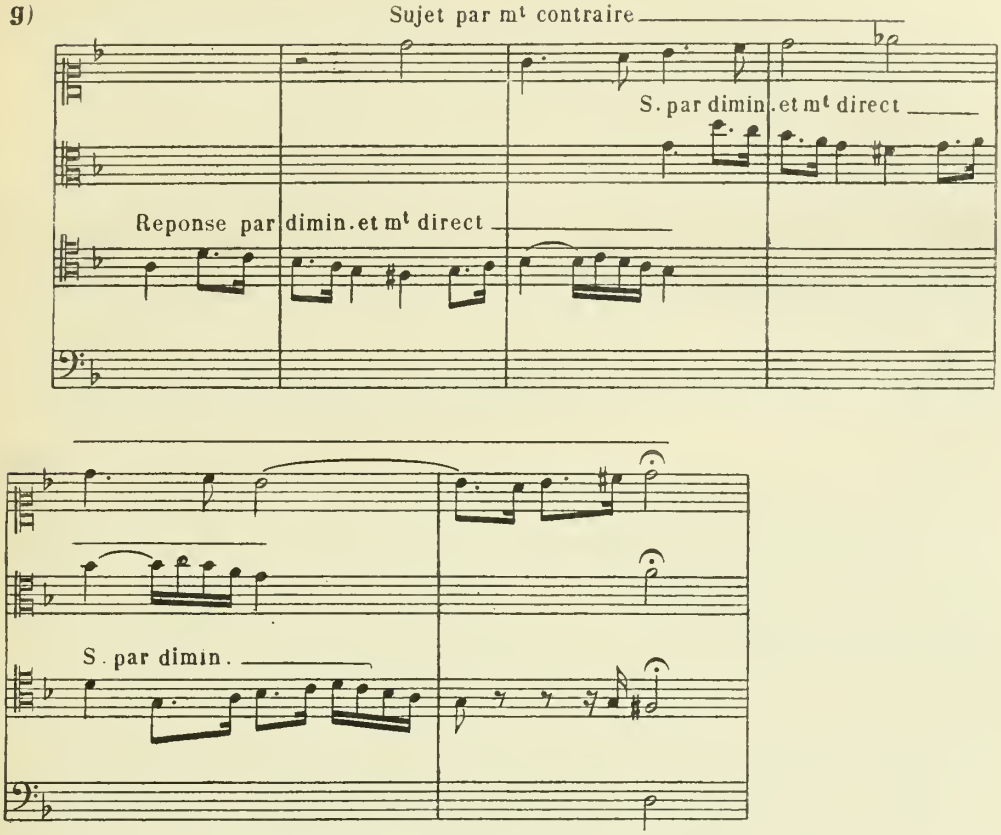
e)


Réponse par dimin. et mt direct
Sujet par mt cont.
S. par dimin. et mt direct
etc.
Partie harmonique

f)


Sujet par mt cont.
S. par dimin. et mt direct
etc.
S. par dimin. et mt direct
(notes harmoniques)

g)



307. — Nous avons tenu à dégager dans ces exemples, les parties constitutives des strettos, en éliminant les parties accessoires, afin de mieux faire saisir le procédé et de fournir aux élèves le moyen de rechercher de semblables combinaisons. Nous nous sommes bornés à indiquer, quand cela était nécessaire, les basses harmoniques qui se trouvent dans la réalisation de Bach.

308. — Il est inutile d'analyser ici en détail ces divers exemples : l'élève doit avoir dès maintenant une pratique suffisante pour faire lui-même ce travail. Nous donnerons seulement quelques indications sur les points les plus intéressants de ces remarquables combinaisons.

Dans les exemples (*a*) (*b*) (*c*) le *sujet* original est à l'état direct ; en (*a*) le *sujet diminué* forme un *canon par mouvement contraire et direct* avec le *sujet* original.

L'exemple (*b*) commence par la *réponse diminuée*. En (*c*) le *canon* formé par le *sujet diminué* est *par mouvement contraire* avec le *sujet* original.

Les exemples (*d*) et (*e*) donnent respectivement les dispositions *inverses* des exemples (*a*) et (*b*), en ce sens que ce qui est *par mouvement direct* dans les premiers, se trouve *par mouvement contraire* dans les seconds *et réciproquement.*

Les mêmes rapports existent entre les exemples (*e*) et (*f*) sauf que les *canons* ne commencent pas à la même distance de la tête du sujet et ne sont pas au même intervalle.

Enfin l'exemple (*g*) reproduit à des intervalles différents la même disposition que (*f*) : en (*g*) le *ténor* reprend dans l'avant-dernière mesure *la tête du sujet par diminution.*

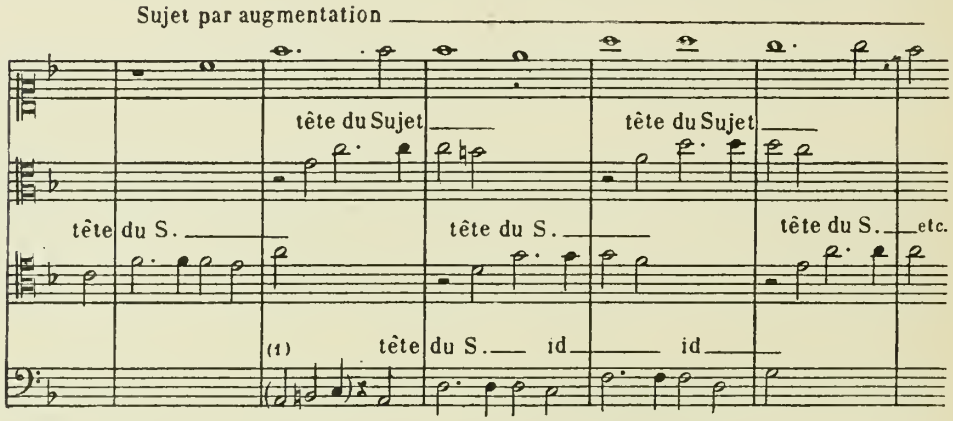
309. — A l'inverse de la *diminution*, l'AUGMENTATION a pour effet d'éloigner les entrées : aussi ne l'emploie-t-on dans la fugue, et notamment dans le *STRETTO PAR AUGMENTATION.*

stretto, que comme *élément de contraste*, pour faire ressortir davantage les entrées précipitées du sujet, dans les différentes parties, qui le font entendre soit *à l'état original*, soit *par diminution* — en *mouvement direct ou contraire*, ou *avec la combinaison des deux mouvements*.

310. — Il ressort du caractère même de l'*augmentation* que l'on ne peut l'employer généralement que dans une seule partie, tout au plus dans deux et, dans ce cas, seulement lorsque le *sujet augmenté* se prête à un DOUBLE CANON *avec le sujet original*, ce qui arrive rarement. Et encore faut-il que la combinaison ne nuise pas à l'effet musical de la fugue, et n'en ralentisse pas le mouvement ou l'intérêt — ce qui serait un défaut capital au moment de conclure.

311. — Dans certains *strettos*, on ne peut faire entendre avec le *sujet augmenté* que des imitations rapprochées de la tête du sujet ou de la réponse sous leur forme originale.

Le sujet que nous avons analysé plus haut (§§ 278[A] à 281[B]) pourrait par exemple donner, dans ce genre, les combinaisons suivantes :



312. — On conçoit que, dans cet ordre d'idées, il y a une infinité de dispositions, variant suivant les sujets et les artifices que l'on y emploie, tels que la *diminution*, les *mouvements directs, contraires, rétrogrades*, etc...

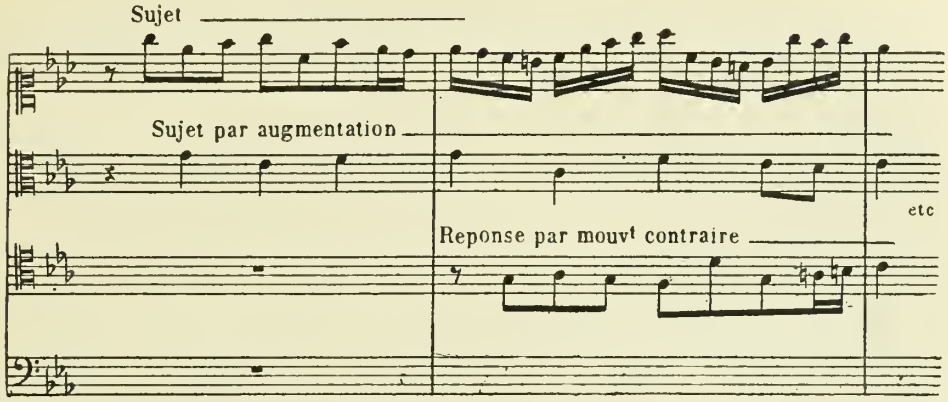
STRETTO CANONIQUE PAR MOUVEMENT DIRECT ET CONTRAIRE ET PAR AUGMENTATION.

313. — Lorsque le sujet s'y prête, on peut, pendant qu'une partie le fait entendre par *augmentation*, faire entendre *canoniquement* dans les autres parties le *sujet* ou la *réponse* par *mouvement direct* ou *contraire* et *avec ses valeurs originales*.

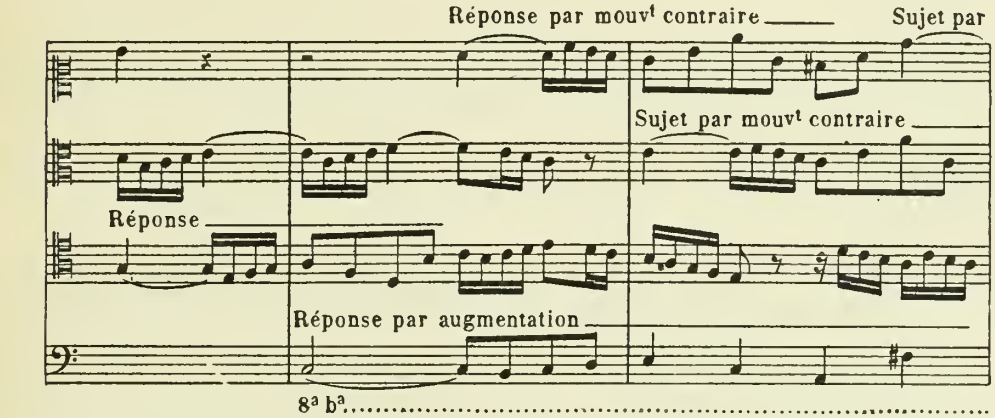
Les œuvres de Bach, de Mozart, de Haëndel, offrent de nombreux exemples de ce genre de combinaisons. Nous en donnerons deux empruntés à Bach :

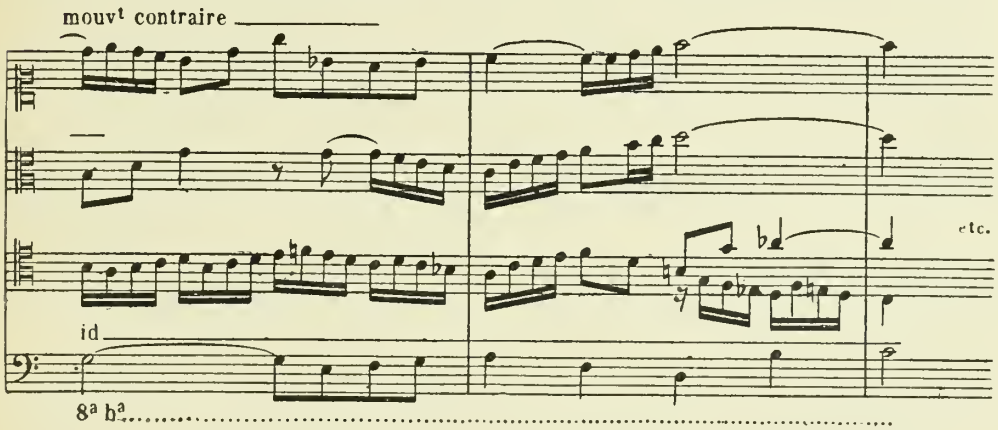
(1) Les notes placées entre parenthèses sont de simples indications des *basses harmoniques*.

a) Clavecin bien tempéré fugue 26.



b) Fugue pour orgue en Ut majeur

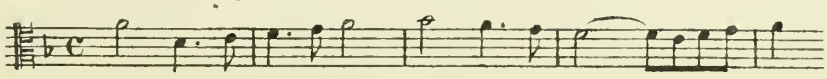




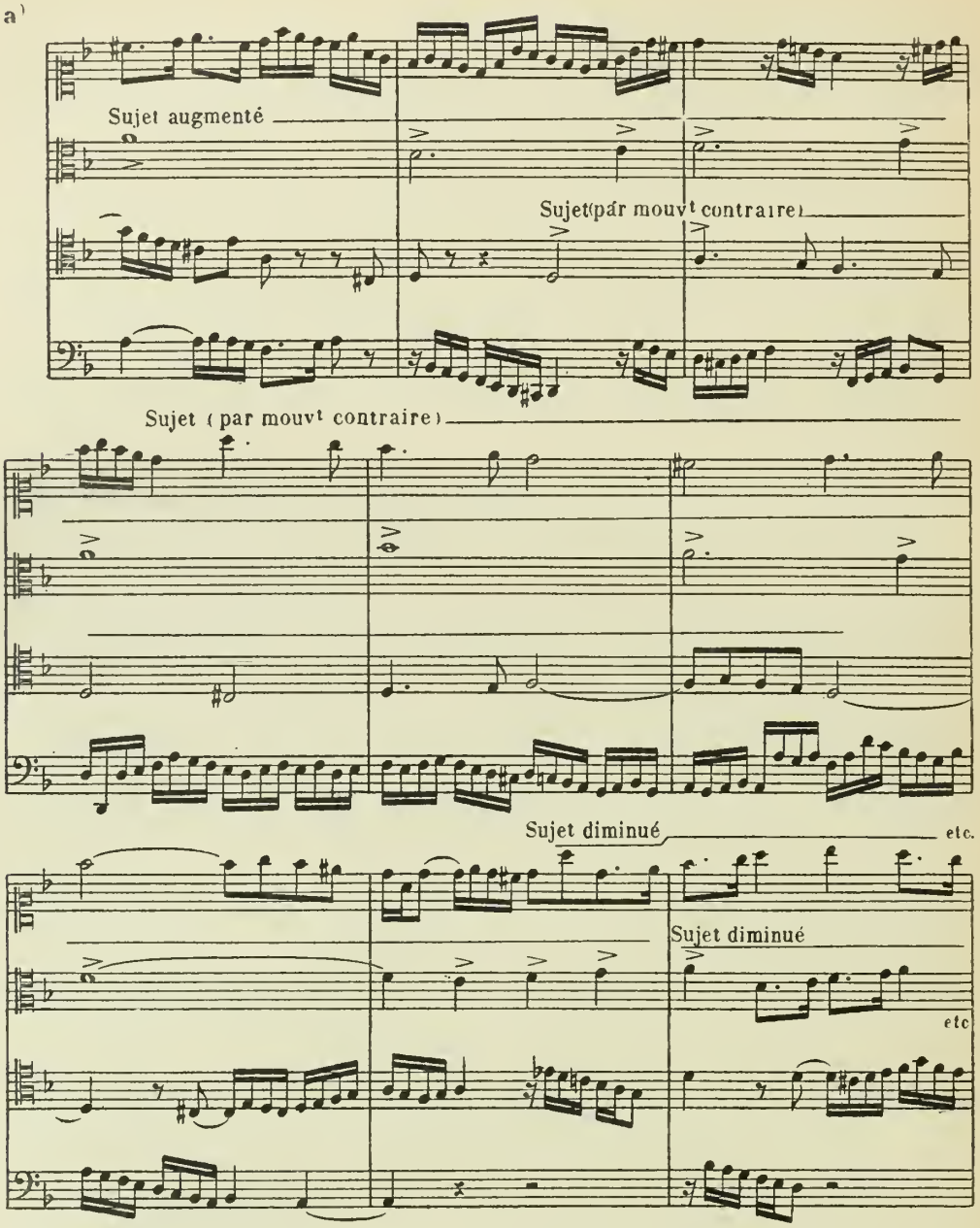
STRETTO PAR AUGMENTATION ET DIMINUTION COMBINÉES.

314. — La 7e fugue de l'art de la fugue de Bach est basée entièrement sur l'emploi de l'*augmentation* combinée soit avec *le sujet original*, soit avec la *diminution par mouvement direct ou contraire*. Cette fugue serait à citer en entier ; nous en donnerons seulement deux fragments, en conseillant aux élèves d'étudier et d'analyser avec soin la fugue entière.

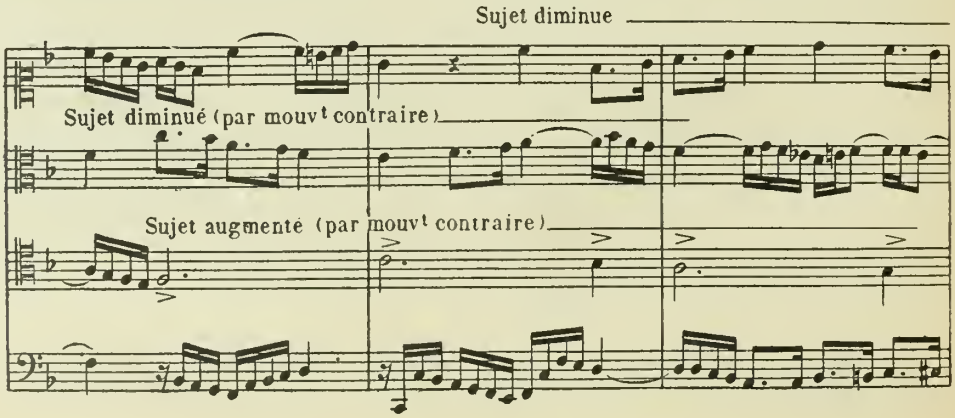
Elle est faite sur le sujet suivant :

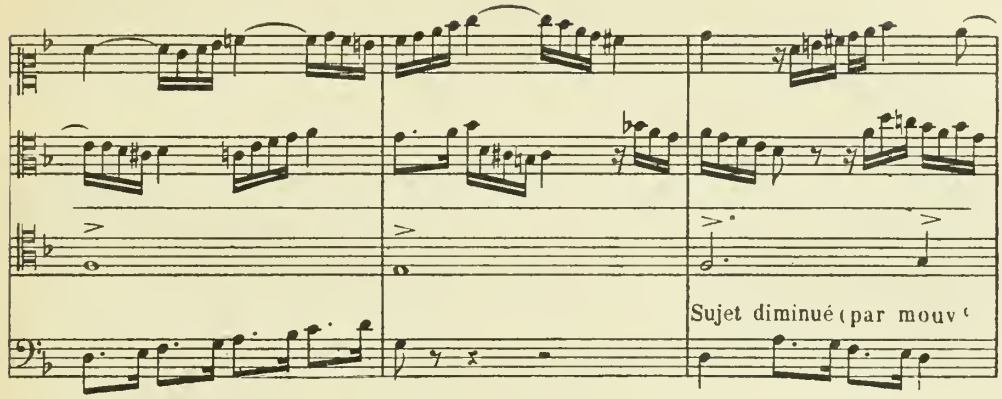


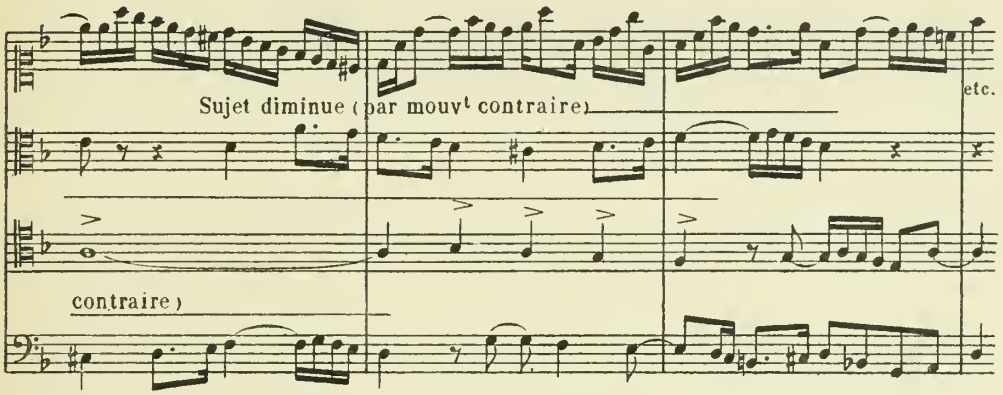
a)


Sujet augmenté
Sujet(pár mouvt contraire)
Sujet (par mouvt contraire)
Sujet diminué
etc.
Sujet diminué
etc

b)


Sujet diminue
Sujet diminué (par mouvt contraire)
Sujet augmenté (par mouvt contraire)





Dans l'exemple (**a**) le sujet augmenté est accompagné dans deux parties par un *canon* à l'octave du sujet original, la 4e partie étant empruntée entièrement au *dessin* final du sujet diminué.

Dans l'exemple (**b**) les parties font entendre des *strettos* et des fragments du sujet par *diminution*, pendant que le sujet est traité par *augmentation et par mouvement contraire*.

STRETTO PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE.

315. — De tous les artifices employés dans un *stretto*, le MOUVEMENT RÉTROGRADE DIRECT *ou* CONTRAIRE est le moins usité : très peu de sujets peuvent le supporter sans être rendus absolument méconnaissables.

La façon de traiter ce genre de combinaison est exactement la même que pour les combinaisons précédentes.

Les exemples cités § 249 peuvent être considérés comme des *strettos* dans lesquels le sujet est entendu simultanément à l'état *original* et par mouvements *rétrograde simple* et *rétrograde contraire* : nous y renvoyons les élèves.

316. — Voilà donc exposées toutes les combinaisons qui peuvent entrer

dans la composition d'un *stretto*. Quoique, dans la plupart des cas, toutes ne trouvent pas leur emploi, il est nécessaire de les rechercher avec le plus grand soin, avant d'écrire une fugue.

317. — Avant de montrer comment on met en œuvre ces procédés divers pour construire un STRETTO, nous avons à traiter d'un artifice qui, dans la fugue d'École tout au moins, est d'un emploi obligatoire : nous voulons parler de la PÉDALE. Cette étude fera le sujet du chapitre suivant.

TITRE IX :

De la Pédale.

318. — La Pédale est une partie de la fugue qui tire son nom de l'artifice harmonique qui en est la base. Elle consiste à soutenir, pendant un certain nombre de mesures, une même note dans une ou plusieurs des parties. *DÉFINITIONS.*

319. — La *pédale* peut donc être SIMPLE ou MULTIPLE. Elle se fait généralement sur la *dominante* ou sur la *tonique* ; mais, dans des cas exceptionnels, on peut la faire sur tout autre degré de la gamme.

320. — Les règles applicables à la PÉDALE, au point de vue *harmonique* pur, sont les mêmes dans la *fugue* que dans l'*harmonie*, c'est-à-dire que la pédale ne peut *commencer* et *finir* que comme CONSONNANCE : elle doit en entrant être *note constitutive* CONSONNANTE *de l'harmonie* et on ne peut l'abandonner que comme *consonnance* ou comme *basse consonnante* d'un accord dissonnant. Dans certains cas, la PÉDALE *de dominante* peut cesser au moment où elle forme *dissonnance préparée et résolue normalement*. Aussitôt après qu'elle a été frappée, elle devient en quelque sorte étrangère à toutes les harmonies déterminées par la marche des autres parties et peut, par conséquent, former avec celle-ci toute espèce de dissonnances non préparées. Nous ne disons d'ailleurs tout ceci que pour mémoire, les élèves qui travaillent la fugue étant familiarisés de longue date avec *l'emploi harmonique* de la *pédale*. *RÈGLES HARMONIQUES DE LA PÉDALE.*

321. — Un des grands avantages de la PÉDALE placée sur la *tonique* ou la *dominante*, est de pouvoir, tout en affirmant le ton principal de la fugue, faire entendre simultanément différents tons voisins : elle contribue donc à resserrer la trame du discours musical et à en ranimer l'intérêt. *RÔLE DE LA PÉDALE.*

322. — Cette propriété de la PÉDALE permet de l'utiliser pour préparer les premières entrées du *stretto*, si on la place immédiatement avant le premier stretto, comme nous le verrons dans les chapitres suivants : mais alors on la fait entendre sur la *dominante* ou plus rarement sur un des autres degrés de la gamme, réservant toujours l'emploi de la *pédale de tonique* pour la CONCLUSION même de la fugue.

323. — Voici — par ordre de fréquence d'emploi — les parties auxquelles on confie la *pédale* :

1° La *basse* (PÉDALE INFÉRIEURE).

2° La *partie supérieure* (PÉDALE SUPÉRIEURE).

3° L'*une des parties intermédiaires* (PÉDALE INTÉRIEURE).

PÉDALE DOUBLE.

324. — On peut aussi DOUBLER la *pédale*, soit dans la même partie (généralement à la basse) soit en la faisant entendre simultanément dans les deux parties extrêmes : dans ce cas, le plus souvent, on use à la fois de la *pédale de tonique et de dominante ;* mais il est fréquent de doubler l'une ou l'autre seulement.

PLACE DE LA PÉDALE.

325. — Suivant le moment de la fugue où l'on fait entendre la *pédale*, la nature et la marche des autres parties sont différentes. Si la *pédale* est placée avant le stretto, on la fera succéder à un divertissement et l'on continuera ce divertissement sur la *pédale :* si au contraire on l'emploie à la fin du stretto, on s'en servira pour faire entendre différents strettos, canoniques ou non, mais en tout cas très rapprochés.

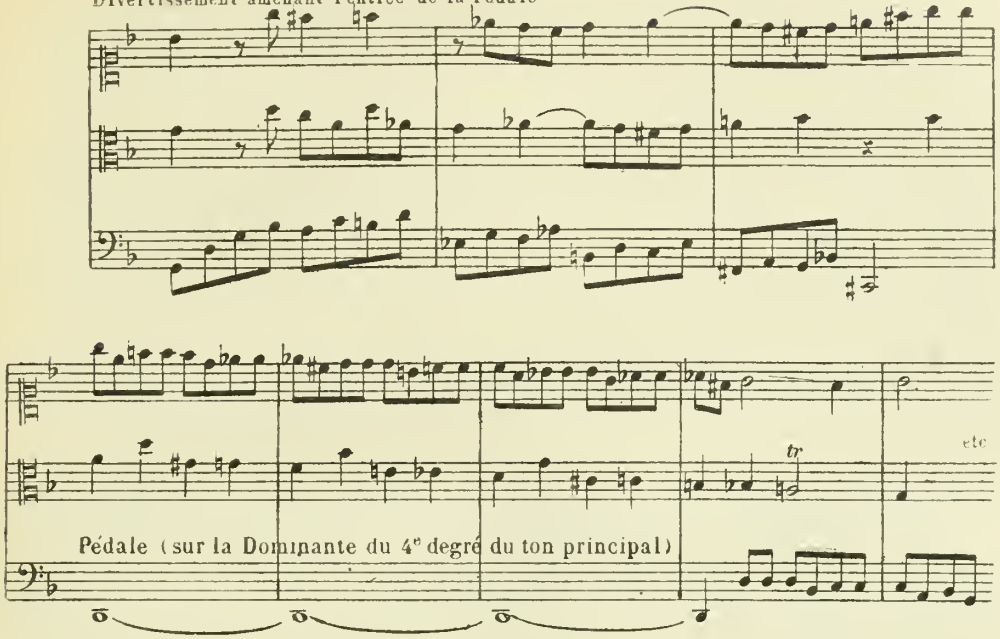
326. — Comme la *pédale* est la partie de la fugue où la plus grande liberté est laissée à l'élève, il est absolument impossible de formuler à son sujet des règles précises ; la façon de la traiter dépend surtout de l'ingéniosité du compositeur. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'on peut employer sur une pédale toutes les formes de divertissements ou de strettos que nous avons déjà étudiés jusqu'ici.

327. — L'important, au point de vue purement musical, est que la *pédale* soit amenée naturellement : il faut qu'on la sente venir, en quelque sorte ; le musicien doit provoquer, chez son auditeur, cette sensation spéciale, impossible à définir, que donne l'entrée d'une *pédale* bien amenée, soit sur la *dominante* pour préparer la *conclusion de la fugue*, soit sur la *tonique*, pour exposer cette conclusion même.

328. — Sans nous arrêter à ce dernier point de vue tout spécial, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, nous donnerons quelques modèles des diverses pédales.

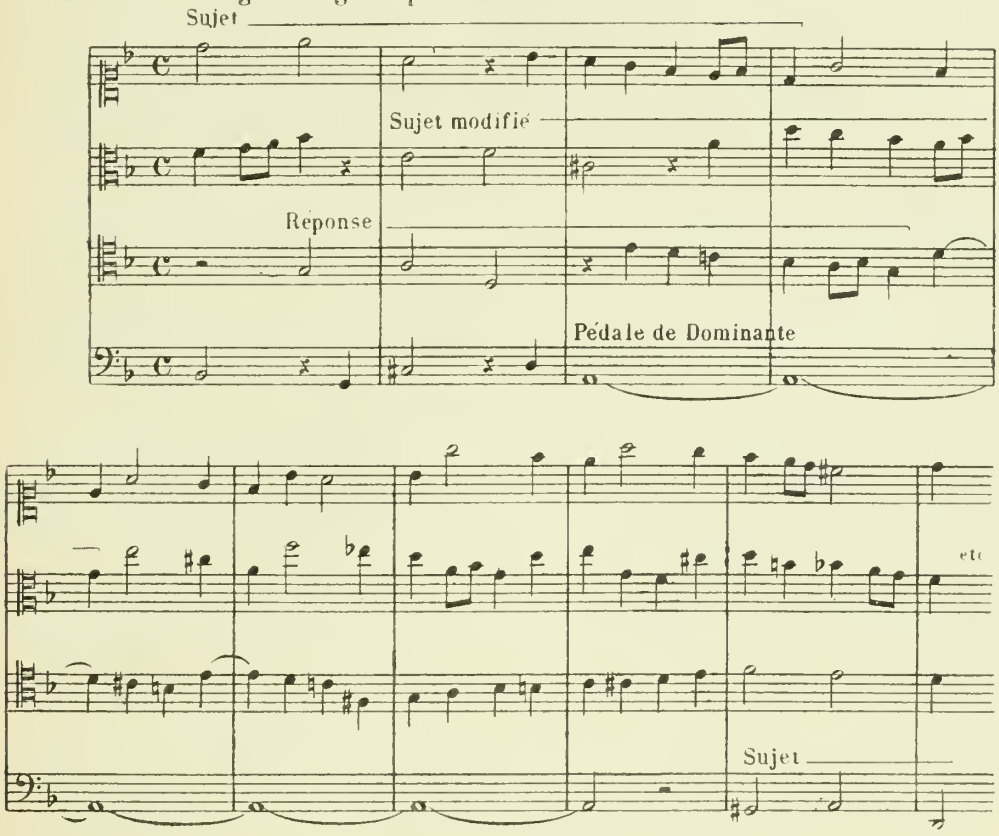
La *pédale* suivante, sur la *dominante* est un exemple de DIVERTISSEMENT SUR PÉDALE où chaque partie s'imite elle-même : c'est d'ailleurs le type des combinaisons le plus fréquemment employées avec la *pédale*, car c'est celui qui permet les progressions les plus serrées (diatoniques ou chromatiques), pour préparer l'entrée du *stretto*.

J.S.Bach *Art de la fugue* VIII^e fugue.
Divertissement amenant l'entrée de la Pédale



329. — L'exemple suivant montre une PÉDALE DE DOMINANTE sur laquelle est établi un *stretto libre* à trois parties; la *pédale* se termine, comme la précédente, par une progression dans laquelle chaque partie s'imite elle-même :

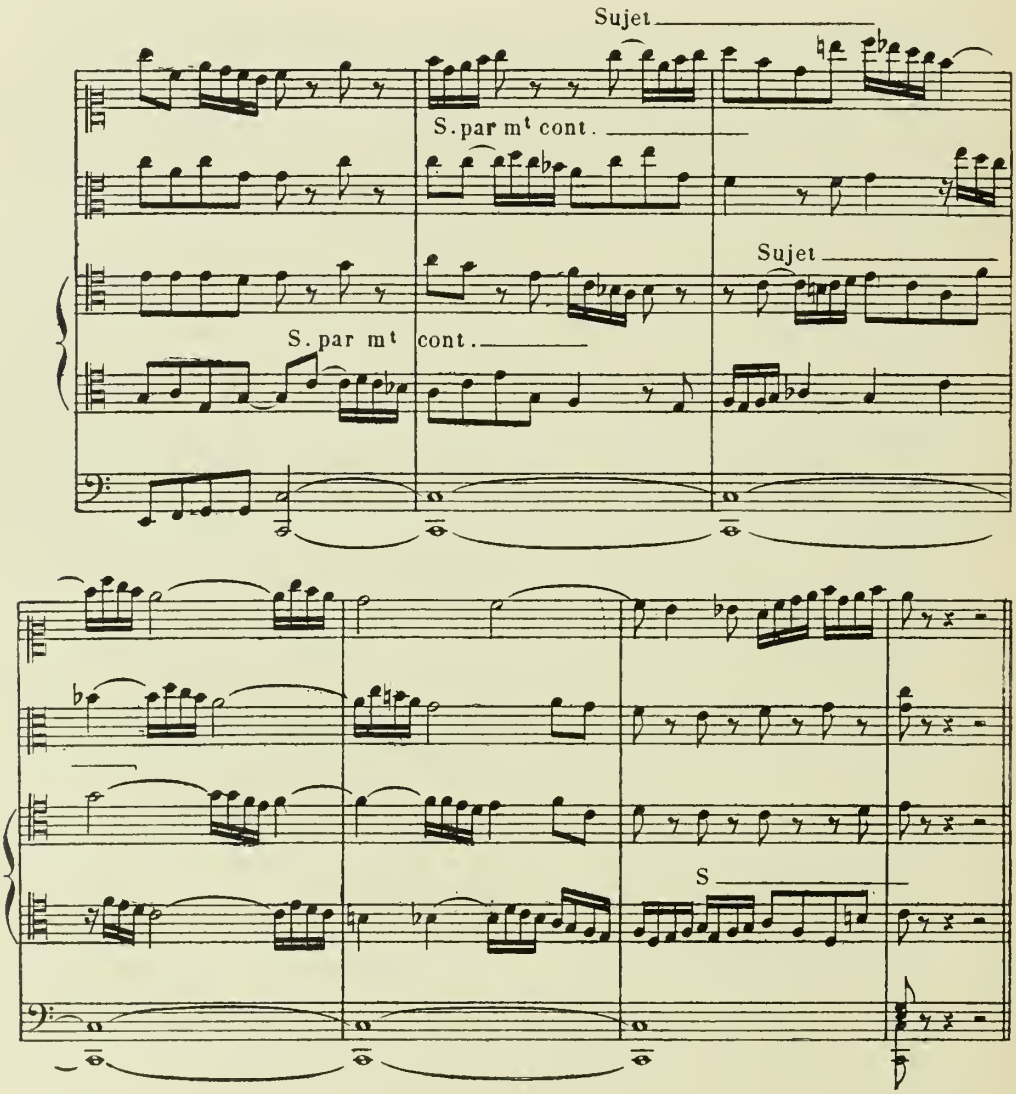
Mendelssohn Fugue d'orgue. op.37. N° 3.



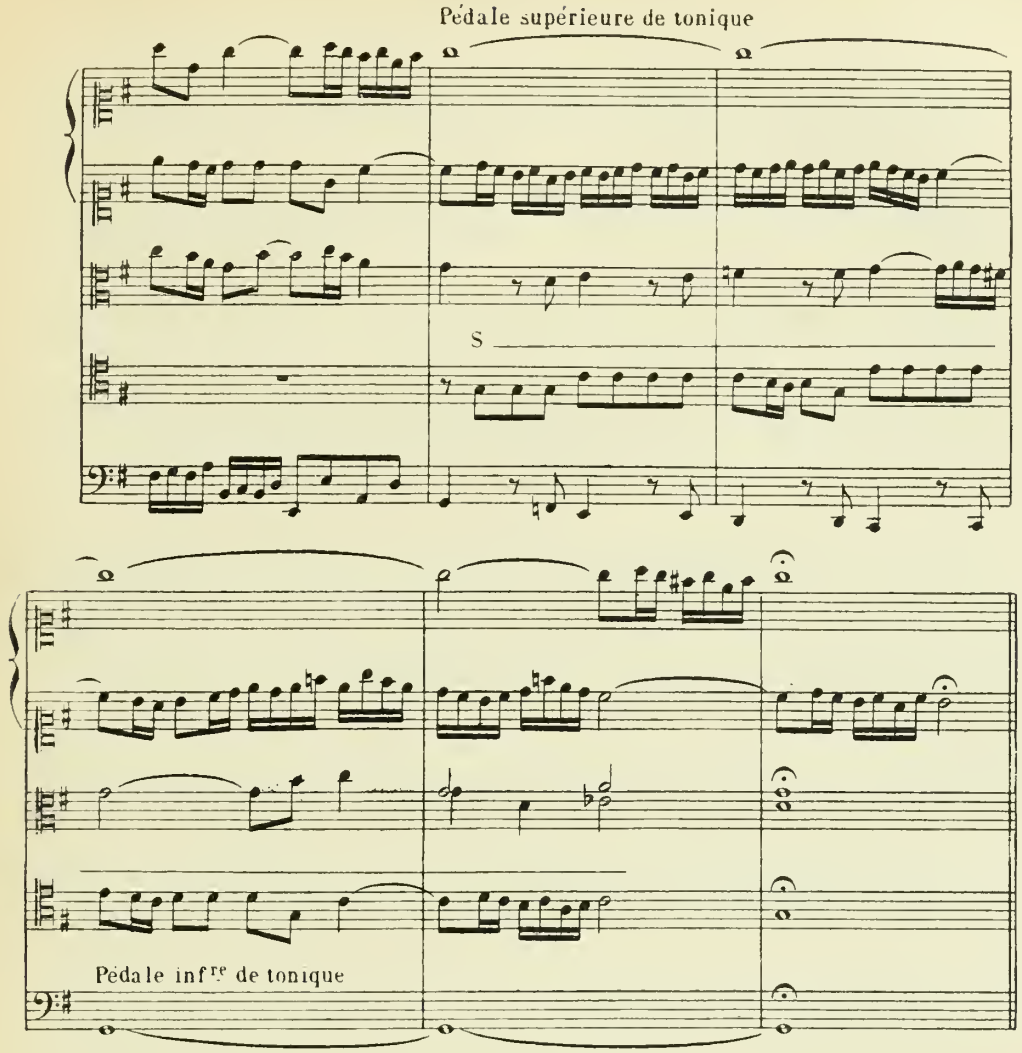
330. — Voici un admirable exemple de PÉDALE DE TONIQUE sur laquelle se fait entendre un *double stretto par mouvement contraire et direct :* c'est la fin de la grande fugue d'orgue en *ut* majeur de J.-S. Bach, que nous avons déjà citée à plusieurs reprises.

On remarquera que, quoique cette fugue soit, dans sa majeure partie, écrite à quatre voix, la *pédale* est traitée à cinq voix : cette adjonction d'une voix est également admise dans la fugue d'École, afin d'obtenir une plus grande plénitude de sonorité à la fin de la fugue ou si les combinaisons des strettos exigent l'emploi d'une cinquième partie.

(Dans certains cas de *double pédale,* l'écriture à six parties s'impose également quelquefois et s'admet dans la fugue d'École à quatre voix : on en trouvera des exemples ci-après.



331. — La fin de la fugue d'orgue en *sol majeur*, déjà citée, de J.-S. Bach, présente un exemple d'une *pédale de tonique supérieure*, à laquelle vient se joindre, dans les trois dernières mesures une autre *pédale de tonique à la basse.*



332. — Quelquefois, au lieu de soutenir la même note formant *pédale*, on la répète de manière à lui faire frapper un rythme, ou on la figure en un dessin mélodique qui la ramène à intervalles égaux : c'est ce qu'on appelle la *pédale* ORNÉE ou BRODÉE. *PÉDALE ORNÉE.*

Ce rythme ou ce dessin sont toujours empruntés à une figure caractéristique du sujet ou du contresujet, ou à un rythme analogue.

333. — On trouvera, dans les exemples suivants, divers modèles de ce genre de *pédale*, qui peut être variée au gré du compositeur :

En (*a*) la *pédale intérieure* (sur la tonique) est brodée rythmiquement par la *sensible*.

En (*b*) la *pédale* présente, *à la basse*, un rythme analogue à celui du thème principal.

L'exemple (*c*) offre le modèle d'une *pédale* sur le deuxième degré du ton principal : elle est d'abord ornée par la broderie supérieure et se continue, à partir de la seconde mesure, par un trille.

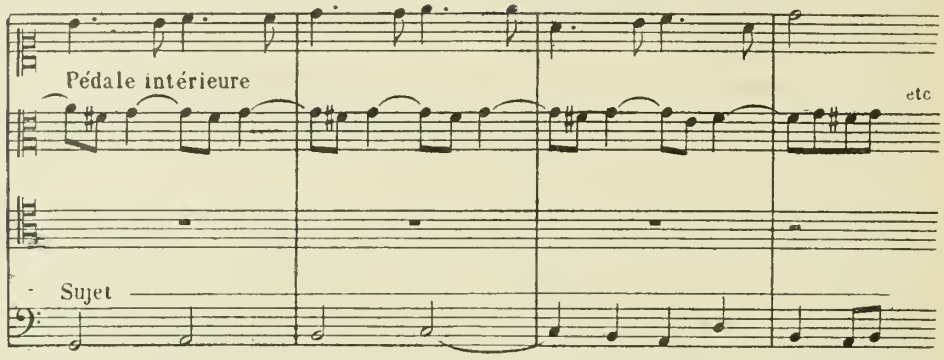
La forme de l'exemple (*d*) est très usitée dans les fugues pour piano ou orgue.

En (*e*) on voit un rythme alternant avec celui de la figure principale.

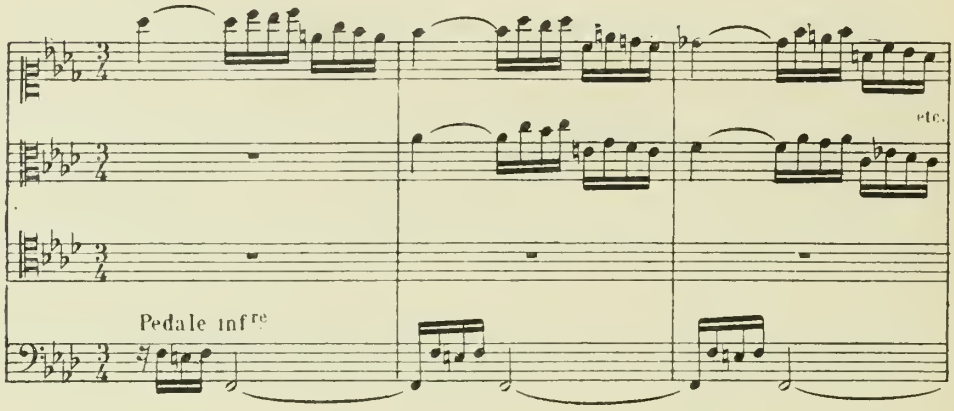
La *pédale* de l'exemple (*f*) est plus complexe : elle est d'abord *double*, l'une soutenue, l'autre figurée avec un rythme du contresujet, puis elle devient *intérieure*.

Enfin, en (*g*) la *pédale* imite le rythme d'un fragment du sujet.

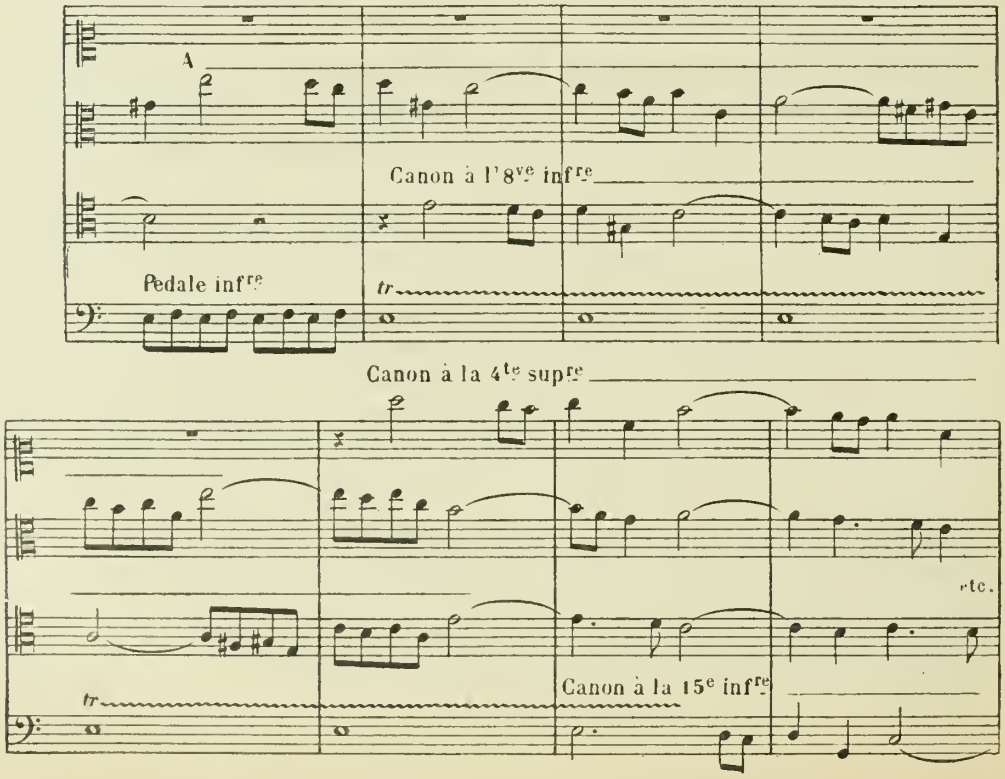
a) J.S.Bach. Fugue d'orgue en ut ♮ maj.



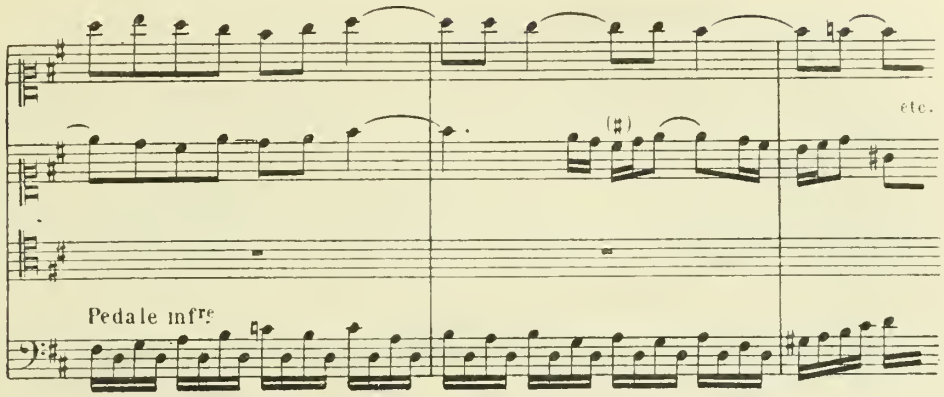
b) J.S.Bach Prelude d'orgue en fa ♭ min.



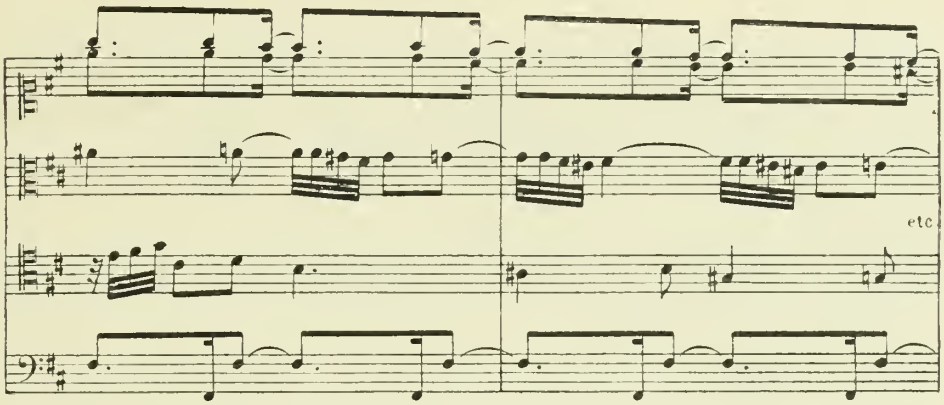
c) J.S Bach. Fugue d'orgue en ré ♮ min.



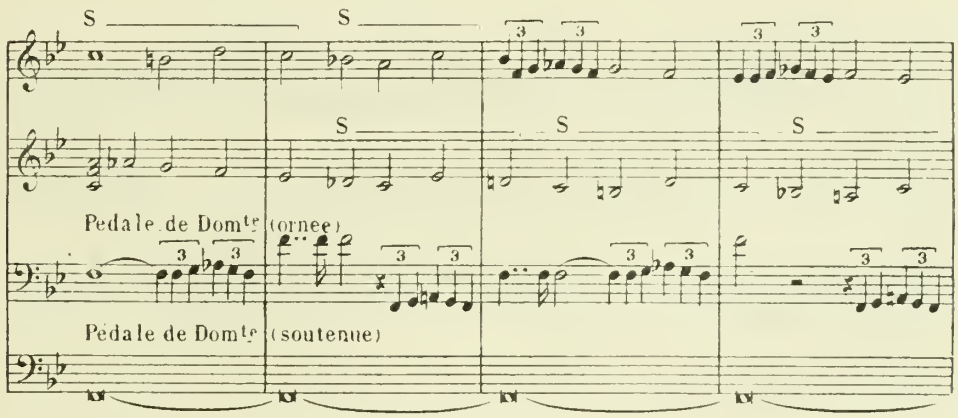
d) J. S. Bach. Fugue d'orgue en si ♮ min.

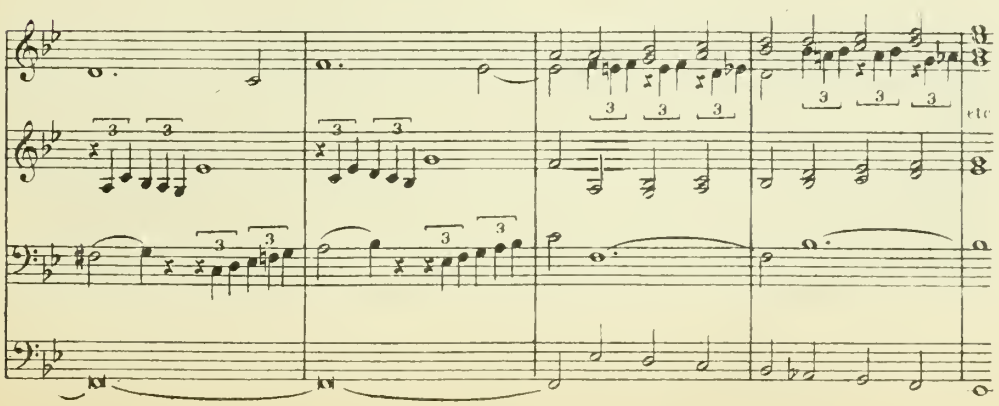


e) Prélude de la même fugue.

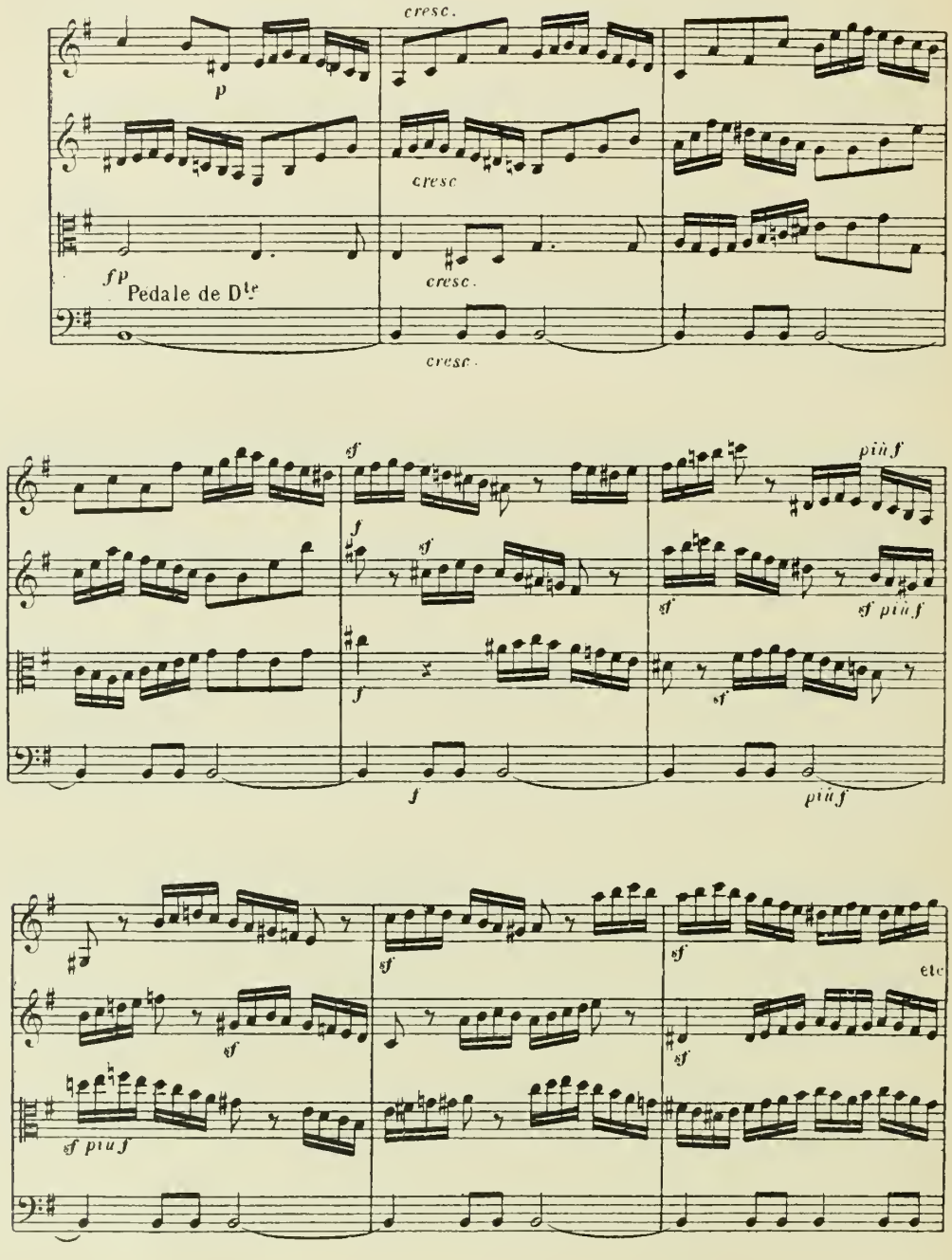


f) Schumann 6^e Fugue sur le nom de Bach



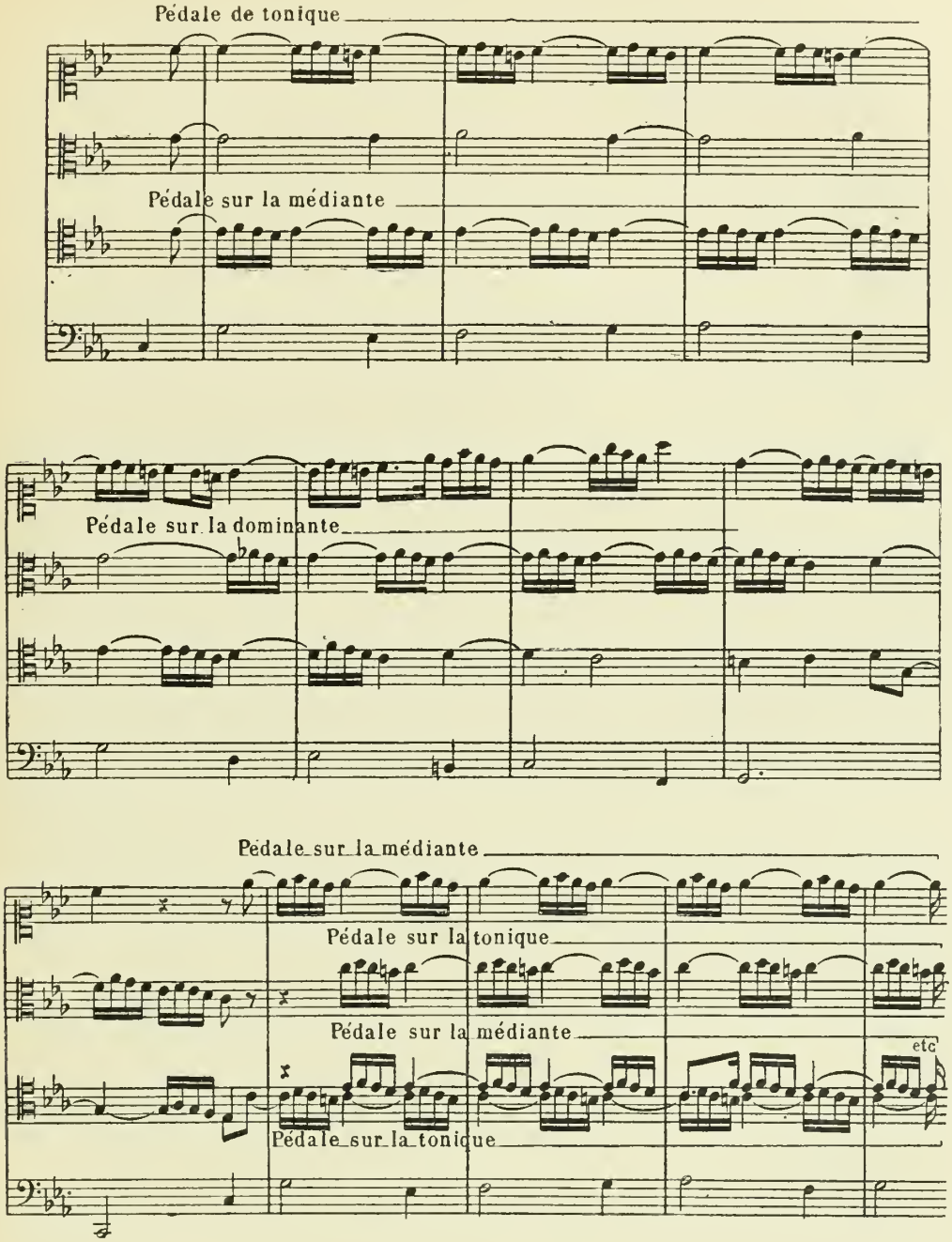


g) MENDELSSOHN Quatuor op. 81



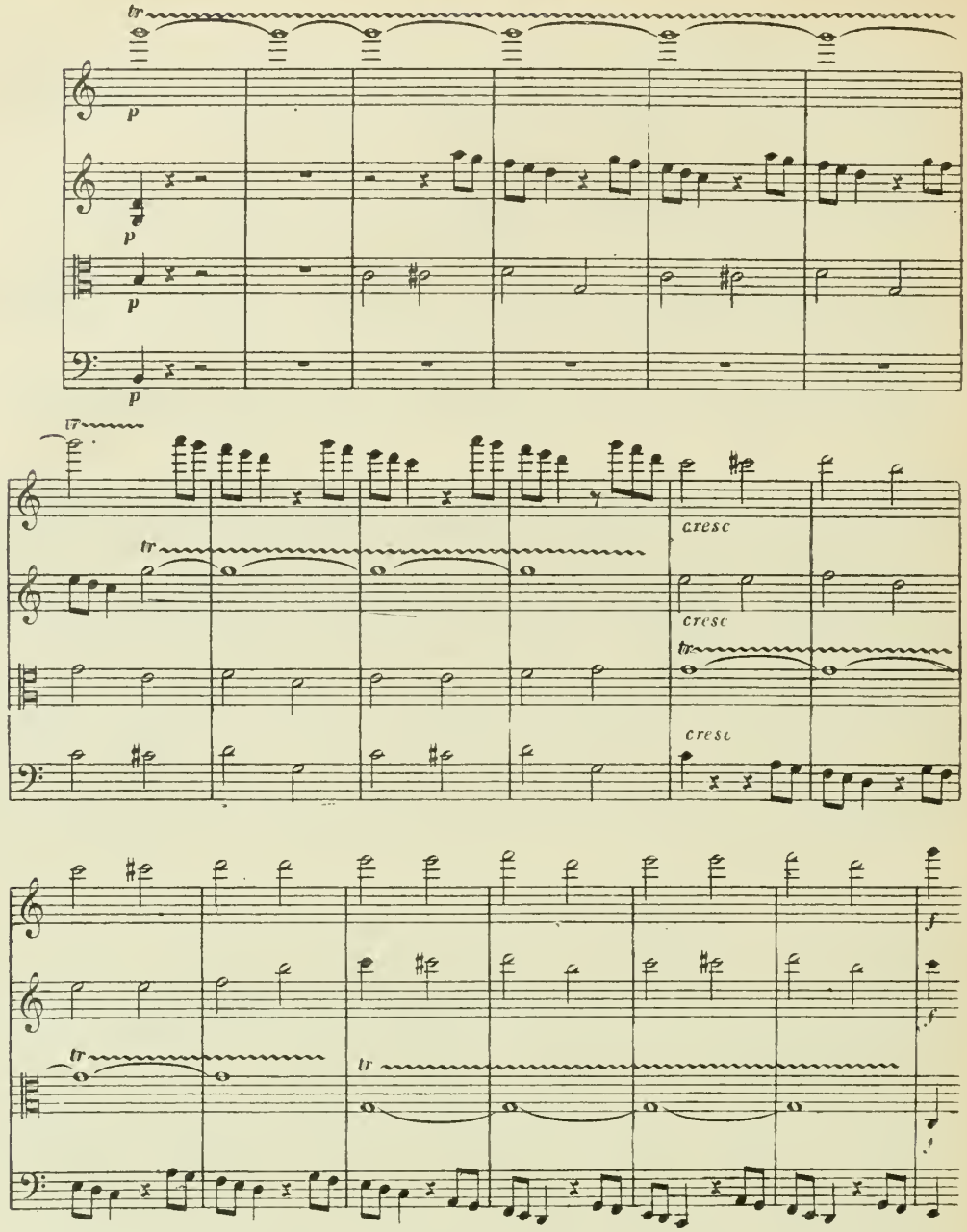
PÉDALE ORNÉE MULTIPLE.

334. — On trouve dans la *Passacaille* pour orgue de J.-S. Bach un curieux emploi de la *pédale* ORNÉE SIMPLE, DOUBLE et QUADRUPLE, formant des imitations rythmiques. Quoique ce passage, à proprement parler, ne soit pas absolument d'une écriture fuguée et qu'il se rapproche plutôt du style purement contrapuntique, nous croyons cependant devoir le citer, ne fut-ce que pour éveiller l'attention de l'élève sur la possibilité de certaines dispositions intéressantes à trouver avec l'aide de la *pédale ornée*.



335. — Une combinaison intéressante, et qui trouverait son application dans la fugue d'École, est celle qui se trouve dans la fugue du 9e quatuor de Beethoven, où la *pédale* se fait entendre successivement dans les trois parties supérieures (1) :

(1) Cet exemple n'est donné ici que *comme indication du procédé possible* et non comme *type* de pédale d'École.



336. — Les élèves auront soin d'analyser les exemples précédents au point de vue de la *conduite mélodique et harmonique* des thèmes, de la disposition des *imitations*, en procédant comme nous l'avons fait précédemment pour les analyses des divertissements et des strettos. Ils trouveront en outre dans les fugues citées plus loin d'excellents exemples de ce que doit être la *Pédale* dans la fugue d'École. D'après tous ces modèles, ils pourront s'exercer à écrire diverses *pédales* sur des thèmes qu'ils imagineront eux-mêmes, ou qu'ils prendront soit dans les exemples cités dans les chapitres précédents, soit dans les sujets de fugue donnés à la fin du volume.

337. — Nous avons fini d'analyser les divers éléments dont se compose une fugue : nous allons maintenant les mettre en œuvre, en faire en quelque sorte la synthèse, en étudiant la CONSTRUCTION D'ENSEMBLE de la fugue.

TITRE X :

Des Modulations de la Fugue.

338. — Avec l'*exposition* (ou la *contre-exposition*, lorsqu'on en fait une) s'est terminée la PREMIÈRE SECTION de la fugue ; immédiatement après commencent les *développements* qui en constituent la DEUXIÈME SECTION. Ces *développements*, nous l'avons déjà dit, sont formés par les DIVERTISSEMENTS ou ÉPISODES ramenant périodiquement le *sujet*, la *réponse* et le *contresujet*.

339. — Pour éviter la monotonie qui résulterait du rappel constant de la tonalité primitive, chaque fois que le sujet reparaît on le fait entendre dans une tonalité différente. Mais, de même que l'on donne à la fugue l'*unité mélodique et rythmique* en s'astreignant à ne se servir que des éléments entendus dans l'*exposition*, de même on lui donne l'*unité tonale* en ne la faisant moduler que dans les tons voisins du ton principal, c'est-à-dire dans les tons qui *ne diffèrent du ton principal que par une* ALTÉRATION CONSTITUTIVE *en plus ou en moins*.

340. — Pour un ton arbitrairement choisi, les *tons voisins* sont : *TONS VOISINS.*

a. Dans le MODE MAJEUR :

le ton *mineur* du 2e degré (*sus-tonique*) ;
le ton *mineur* du 3e degré (*médiante*) ;
le ton *majeur* du 4e degré (*sous-dominante*) ;
le ton *majeur* du 5e degré (*dominante*) ;
le ton *mineur* du 6e degré (*sus-dominante* ou *ton relatif mineur*) ;

b. Dans le MODE MINEUR :

le ton *majeur* du 3e degré (*médiante* ou *ton relatif majeur*) ;
le ton *mineur* du 4e degré (*sous-dominante*) ;
le ton *mineur* du 5e degré (*dominante*) ;
le ton *majeur* du 6e degré (*sus-dominante*) ;
le ton *majeur* du 7e degré NON ALTÉRÉ (*sous-tonique*).

341. — Dans une fugue, et d'une façon absolue, l'exposition, la contre-

exposition, le premier et le dernier strettos doivent toujours être traités dans le ton principal du sujet.

ORDRE DES MODULATIONS.

343. — Dans la fugue libre, le nombre et l'ordre des modulations ne dépendent que de la fantaisie du compositeur; il en est de même du nombre et des proportions des divertissements.

Dans les concours, il est d'usage d'observer pour *les modulations* l'ordre suivant :

SUJETS DU MODE MAJEUR.

344. — Si le sujet appartient au MODE MAJEUR, on module d'abord au 6e DEGRÉ du ton principal, dans lequel on fait entendre le *sujet :* la *réponse* amène naturellement la fugue dans le nouveau *ton du* 3e DEGRÉ.

On passe ensuite à l'aide d'un divertissement au *ton du* 4e DEGRÉ, où l'on ne fait entendre que le *sujet*, parce que la *réponse* ramènerait la fugue dans le ton principal : par un court *divertissement*, ou sans transition lorsque c'est possible, *on module au ton du* 2e DEGRÉ dans lequel on ne fait entendre qu'une entrée, soit celle du *sujet*, soit celle de la *réponse*. On construit un nouveau *divertissement* plus développé que les précédents, au cours duquel on peut faire entendre le *sujet* au TON DE LA DOMINANTE, qui conduit au *premier stretto*.

Ce *divertissement* peut se terminer par une *pédale* plus ou moins développée, *soit sur la dominante* (ce qui est le cas le plus général) *soit sur tout autre degré*, et s'enchaîner directement au *stretto* ou en être séparé par un court repos : ce repos se fait habituellement sur la *dominante*. Mais on peut le faire sur tout autre degré, à la condition toutefois que le *stretto* puisse s'enchaîner naturellement.

SUJETS DU MODE MINEUR.

345. — Si le sujet appartient au MODE MINEUR, le nombre des *divertissements* et la façon d'aboutir au *stretto* sont les mêmes que dans le MODE MAJEUR : l'ordre des modulations est un peu différent. Après l'*exposition*, un *divertissement* conduit le *sujet* au *ton du* 3e DEGRÉ (*ton relatif majeur du ton principal*) dont la *réponse* fait moduler la fugue au *ton du* 7e DEGRÉ *non altéré*. De là on module au 4e DEGRÉ auquel le 6e DEGRÉ sert de *réponse*. Enfin un dernier *divertissement*, pendant lequel on peut également faire moduler le *sujet* au *ton de la* DOMINANTE, amène le *premier stretto*.

LONGUEUR DES DIVERTISSEMENTS.

346. — On ne peut donner de règle absolue pour les proportions des *divertissements* qui servent à faire moduler la fugue aux tons relatifs. On peut cependant établir une moyenne, suivant la longueur du *sujet* et de l'*exposition*.

Si l'on admet en effet un nombre moyen de quatre à six mesures pour la longueur des *sujets* de concours, l'*exposition*, suivant que les entrées du sujet et de la réponse se feront sans interruption ou seront séparées par une *coda*, renfermera de 16 à 24 mesures.

347. — Proportionnellement on sera amené à donner aux divers *épisodes* les dimensions suivantes : le tableau est établi pour le MODE MAJEUR, mais il est applicable, à l'ordre près des modulations, aux fugues appartenant au MODE MINEUR :

DÉSIGNATION DES PARTIES DE LA FUGUE	NOMBRE DE MESURES variant approximativement.	
	de	à
Exposition	16	24
1er *divertissement*	8	12
Sujet au 6e degré	4	6
Réponse (3e degré)	4	6
2e *divertissement*	10	16
Sujet au 4e degré	4	6
Transition	2	4
Sujet ou réponse au 2e degré	4	6
3e *divertissement*	14	20
Du début de la fugue au stretto	66	100

348. — Les dimensions précédentes doivent être regardées comme les *deux extrêmes* de celles que les élèves peuvent donner aux différentes parties de la fugue : en établissant en effet le *stretto* dans les mêmes proportions, on aurait, comme nombre total pour la fugue entière, respectivement 100 et 150 mesures ; ces nombres, qui n'ont rien d'absolu, nous paraissent cependant comprendre entre eux toute fugue qui ne serait ni trop écourtée, ni trop développée.

349. — Quoi qu'il en soit, ces proportions sont purement arbitraires, ainsi que l'ordre, le nombre et le choix des modulations que l'on a établis pour la fugue d'École : rien, dans les fugues écrites par les Bach, les Haendel, les Mozart, les Mendelssohn, n'autorise à considérer ces prescriptions comme exactes et même à leur accorder une valeur quelconque, puisque on ne trouve, chez ces maîtres, aucun exemple pouvant être regardé même comme une simple confirmation de ces règles : la tradition seule les a établies et seule les fait respecter. Respectons-les donc à notre tour au nom de la tradition, mais ayons soin de ne leur attacher que l'importance qu'on leur attribue dans les concours.

350. — Il est permis, par dérogation à la règle, de faire *moduler* pendant quelques instants le sujet du *mode principal* MAJEUR au *mode principal* MINEUR et réciproquement si le *mode principal du sujet est* MINEUR, de le *transformer* pour un moment en MODE MAJEUR ; si par exemple un sujet est en *la* ♭ MINEUR, on pourra faire entendre *momentanément* le ton de *la* ♭ MAJEUR *et vice versa*.

Cette *licence* dont les maîtres ont donné des exemples admirables, n'est autorisée à l'École que pour ramener le sujet au ton principal, ou encore dans le MODE MINEUR pour l'extrême *conclusion* de la fugue. Mais il ne faut pas en abuser, parce que, dans ce cas, il y a toujours avec le ton principal TROIS *accidents de différence à la clef* et qu'on N'EN AUTORISE QU'UN !

351. — C'est pour la même raison que l'on ne fait *jamais entendre la réponse* lorsque un *sujet* appartenant au MODE MAJEUR module aux *tons du 3e et du 5e degrés*, ou si un *sujet* appartenant au MODE MINEUR module aux *tons du 5e ou du 7e degrés*, (ce dernier *non altéré*) : ici l'interdiction se comprend mieux que dans le cas précédent, car ces *réponses feraient* MODULER *la fugue dans des tonalités d'où il serait difficile de revenir naturellement au ton principal.*

352. — Certains sujets se prêtent mal à la transposition dans le mode contraire au mode principal : tel sujet *majeur* est peu musical ou méconnaissable dans le *mode mineur* et réciproquement.

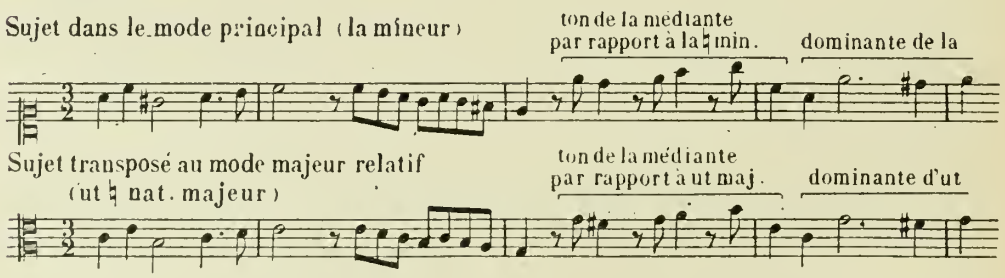
SUJET AU MODE CONTRAIRE.

353. — Ces difficultés proviennent généralement d'intervalles que la transposition d'un mode dans l'autre rend difficiles d'intonations ; dans certains sujets encore, il se produit, par suite de cette transposition, des intervalles inharmoniques ou de tonalité douteuse ; ou bien encore on peut rencontrer de réelles difficultés à harmoniser le sujet ainsi transposé. Autrefois, on autorisait les élèves à ne pas faire entendre, dans ces cas, le sujet dans le mode contraire au mode principal, à le modifier ou à le tronquer. Aujourd'hui, on aime la difficulté vaincue, et, dans un concours, l'élève pourrait se trouver fort mal de s'autoriser de cette antique indulgence.

354. — Le meilleur procédé dans tous les cas est le suivant : il consiste à considérer toute altération placée devant une note quelconque du sujet ou sous-entendue dans l'harmonie, non comme chromatique, mais comme tonale, c'est-à-dire déterminant le passage momentané d'un fragment du sujet dans une nouvelle tonalité.

En transposant le sujet dans le mode opposé au mode principal, si l'on a soin que, dans ce nouveau mode, la relation des tonalités passagères soit, avec le ton nouveau, la même que, dans le mode primitif, avec le ton principal, on aura la version la plus fidèle du sujet transposé.

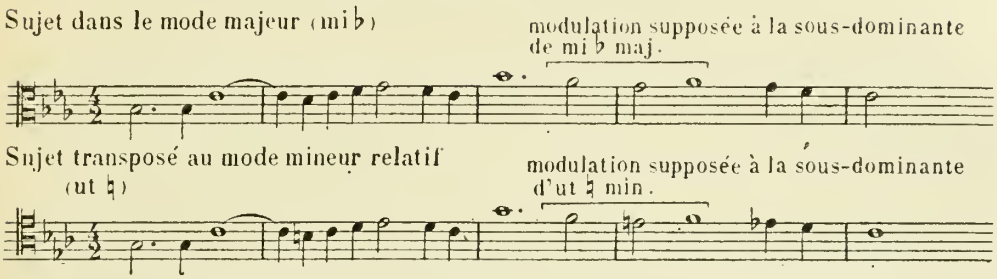
Exemple :



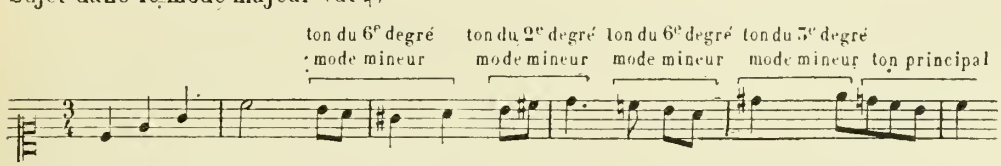
Dans cet exemple, on voit que le sujet, entendu dans le MODE PRINCIPAL, module à un moment donné au *ton de la médiante* : en le transposant au ton relatif mineur la ♮, on a fait moduler le fragment correspondant au *ton de la médiante de la* ♮, pour terminer le sujet dans le ton de la dominante de *la* ♮ (1).

(1) Des sujets de ce genre devraient être sévèrement proscrits ; il n'est pas d'exemple qu'un

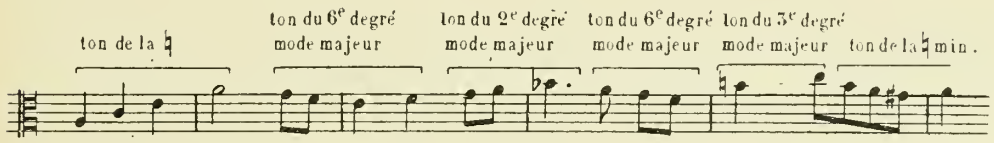
355. — Voici un autre exemple du même genre :



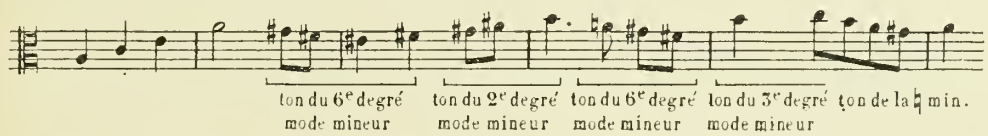
L'exemple suivant, *purement théorique*, est plus complexe :



Sa transposition dans le MODE MINEUR *relatif* lui donnera cette physionomie :



et non celle-ci, qui, au premier abord, pourrait paraître exacte, parce que les intervalles coïncident exactement, *demi-tons* par *demi-tons :*



Mais si l'on se guide sur la *relation harmonique* des différents degrés parcourus par le sujet, *avec le ton principal*, on se rendra compte que la véritable solution est la première, et que dans celle-là seule les rapports harmoniques des tonalités supposées correspondent exactement dans l'un et l'autre mode, avec le ton même du sujet.

Il n'est pas besoin d'ajouter que cette série de modulations n'est qu'une supposition *théorique* et que dans la réalité le sujet ne passe pas par ces diverses tonalités.

356. — En tout état de cause, il vaut mieux, lorsque l'on compose un sujet de fugue, se prémunir contre ces graves inconvénients en n'admet-

thème de *sonate*, de *symphonie*, ou qu'une simple *mélodie* appartienne simultanément aux *deux* MODES MAJEUR OU MINEUR ; à plus forte raison un *sujet de fugue* ne peut-il constamment osciller de l'un à l'autre de ces modes. Il est évident qu'une fugue, si bien écrite soit-elle sur un pareil sujet, ne pourra jamais être bonne *musicalement ;* on ne saura jamais, en l'entendant, ni dans quel MODE ni même dans quel TON on se trouve à un moment donné ; de tels sujets ne peuvent que fausser le jugement des élèves, si on ne les met en garde en leur montrant ce qu'ils ont de défectueux au point de vue de la *logique musicale*.

tant comme sujets que des thèmes se prêtant à une audition intégrale, correcte et identiquement semblable dans l'un et l'autre modes.

357. — Les élèves trouveront, ci-après, dans le chapitre concernant la COMPOSITION GÉNÉRALE de la fugue, tous les exemples relatifs à l'application des *modulations*.

TITRE XI :

Construction du Stretto.

358. — Deux parties seulement du STRETTO doivent, dans toute espèce de fugue, présenter la même disposition : ce sont le *premier* et le *dernier strettos*.

359. — *Tous deux doivent appartenir au ton principal de la fugue, être composés de quatre entrées* dont LA DERNIÈRE SEULE *est obligée absolument* de faire *entendre le thème principal* (*sujet ou réponse*) dans *son entier*.

Le *premier* et le *dernier strettos* ne diffèrent l'un de l'autre que par la disposition des entrées qui sont plus rapprochées dans le second que dans le premier.

360. — Toutes les autres parties du *stretto* varient suivant les sujets ; on peut y moduler et le nombre des entrées n'y est pas fixé d'une façon absolue.

361. — THÉORIQUEMENT, un *stretto* dans son ensemble ne devrait être composé que d'une succession ininterrompue de *canons* du *sujet* et de la *réponse*, canons de plus en plus serrés à mesure que l'on avance vers la conclusion de la fugue.

DANS LA PRATIQUE il en est rarement ainsi : peu de sujets se prêtent à des combinaisons canoniques nombreuses, et l'on supplée à l'insuffisance de ces combinaisons par des artifices divers.

362. — On peut résumer comme il suit les différentes manières de construire un *stretto* :

1° Les entrées canoniques du sujet et de la réponse se succèdent sans interruption.

2° Les strettos du sujet et de la réponse sont reliés entre eux par des strettos du contresujet.

3° Les strettos du sujet et de la réponse sont reliés entre eux par des divertissements.

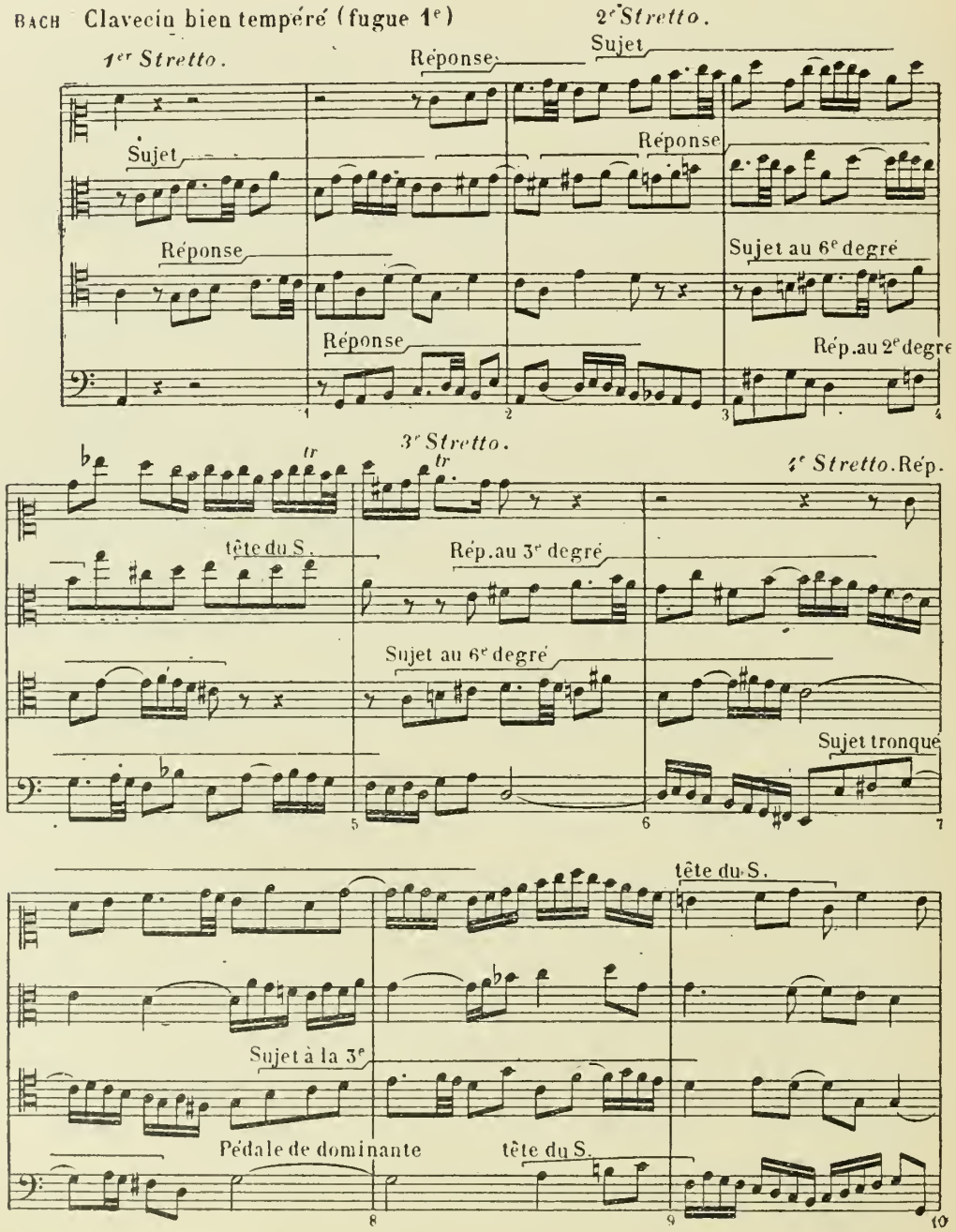
Chacune de ces façons de construire un stretto va être étudiée à part.

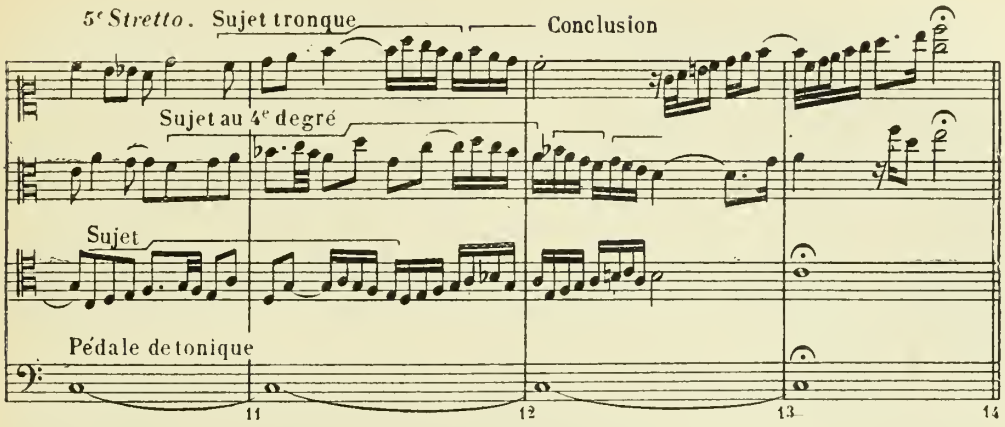
363. — 1er cas. — Les canons du sujet et de la réponse se succèdent sans interruption :

a. On fait un premier *stretto composé de quatre entrées*, comme il a été expliqué plus haut (§§ 169-170).

b. Immédiatement après le premier *stretto*, on commence le *second*, auquel succède sans interruption le *troisième*, et ainsi de suite jusqu'à la *conclusion* de la fugue. Pour éviter la monotonie, les *strettos* successifs peuvent *moduler* à quelques tons voisins, *sans cependant faire oublier la tonalité principale de la fugue.*

Exemple :





364. — Nous rappellerons ici une observation déjà faite : les exemples empruntés par nous aux œuvres des grands maîtres ne suivent jamais la *marche* convenue de la fugue d'École. Aussi ne faut-il pas les étudier à ce point de vue, mais comme des *modèles* de FORMES MUSICALES et ARTISTIQUES. — On peut, même dans la fugue d'École, s'efforcer d'atteindre au *style* et de parler le *langage* des Bach et des Mozart.

Ce qu'on doit éviter par-dessus tout, ce sont les formules plates, banales et convenues que l'on est accoutumé de rencontrer dans les fugues scolastiques et qui n'ont rien de commun avec l'Art. Même en employant le cadre raide et conventionnel de la *fugue d'École*, on peut faire de la *musique*. Et ce doit toujours être le but d'un *musicien*.

365. — On remarquera dans l'exemple précédent que, contrairement aux règles de la fugue d'École :

1° Le *premier stretto* présente *une seule entrée* du *sujet* suivie de *trois entrées* de la *réponse;*

2° Les *quatre entrées* se font à distances inégales de la tête du *sujet;*

3° Le *dernier stretto* ne comporte que *trois entrées* au lieu des quatre qu'il devrait avoir réglementairement;

4° Les différents *strettos* sont présentés dans un ordre arbitraire, en ce qui concerne le degré de rapprochement des entrées.

366. — En somme, dans cet exemple, les analogies avec ce qu'on appelle la fugue d'École sont fort peu nombreuses : elles se bornent à l'emploi d'une courte *pédale* de *dominante* (mesures 7-8) séparée par deux entrées de la *pédale* de *tonique* sur laquelle se fait la *conclusion*.

Tel qu'il est cependant, cet exemple est à méditer longuement : c'est un *modèle* accompli du *style* véritable d'un *stretto*. Les élèves s'en inspireront dans leur travail scolaire, en évitant les quelques libertés d'écriture et de forme que Bach pouvait se permettre et qu'on trouverait répréhensibles à l'École.

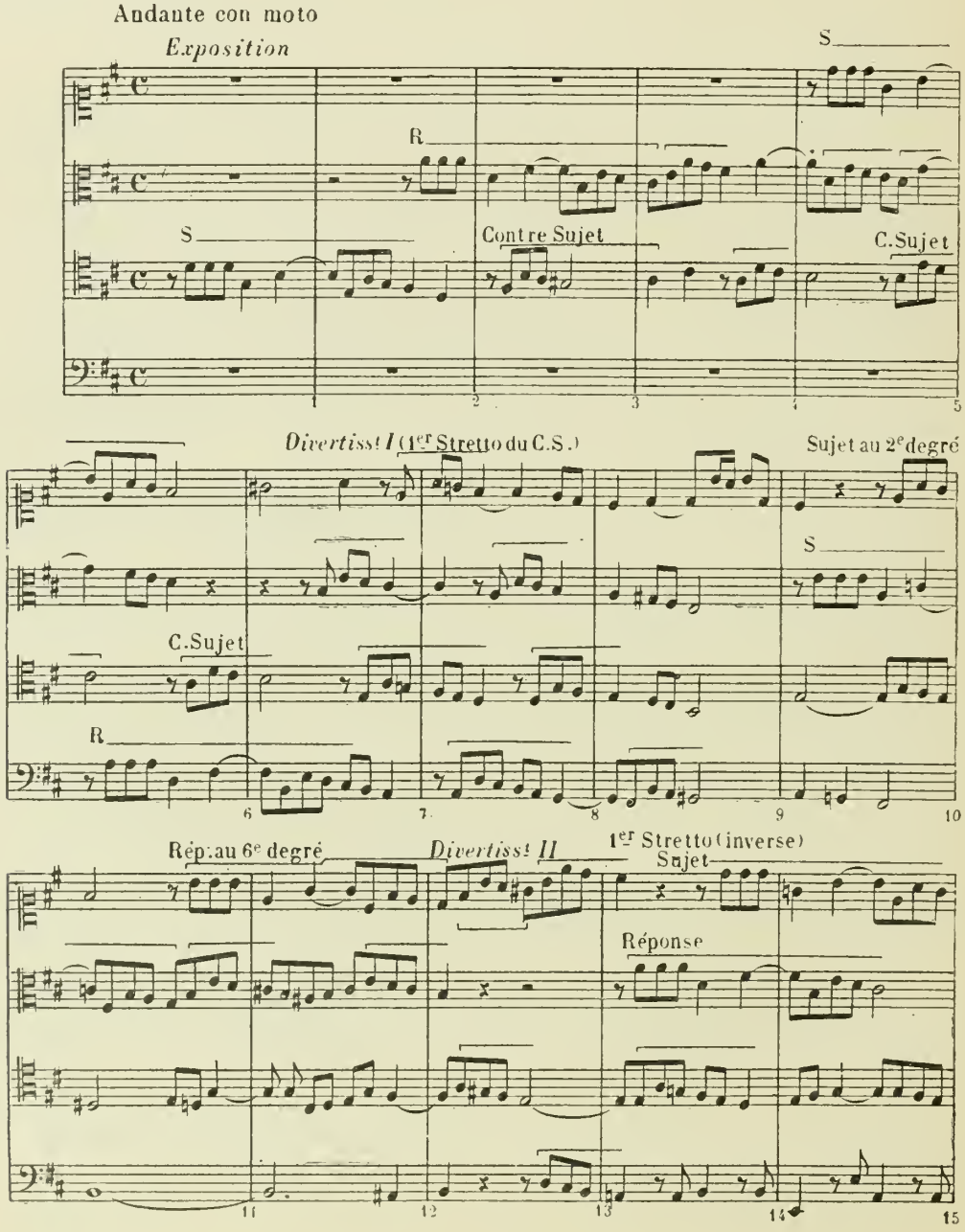
STRETTOS ALTERNATIFS DU SUJET ET DU CONTRESUJET.

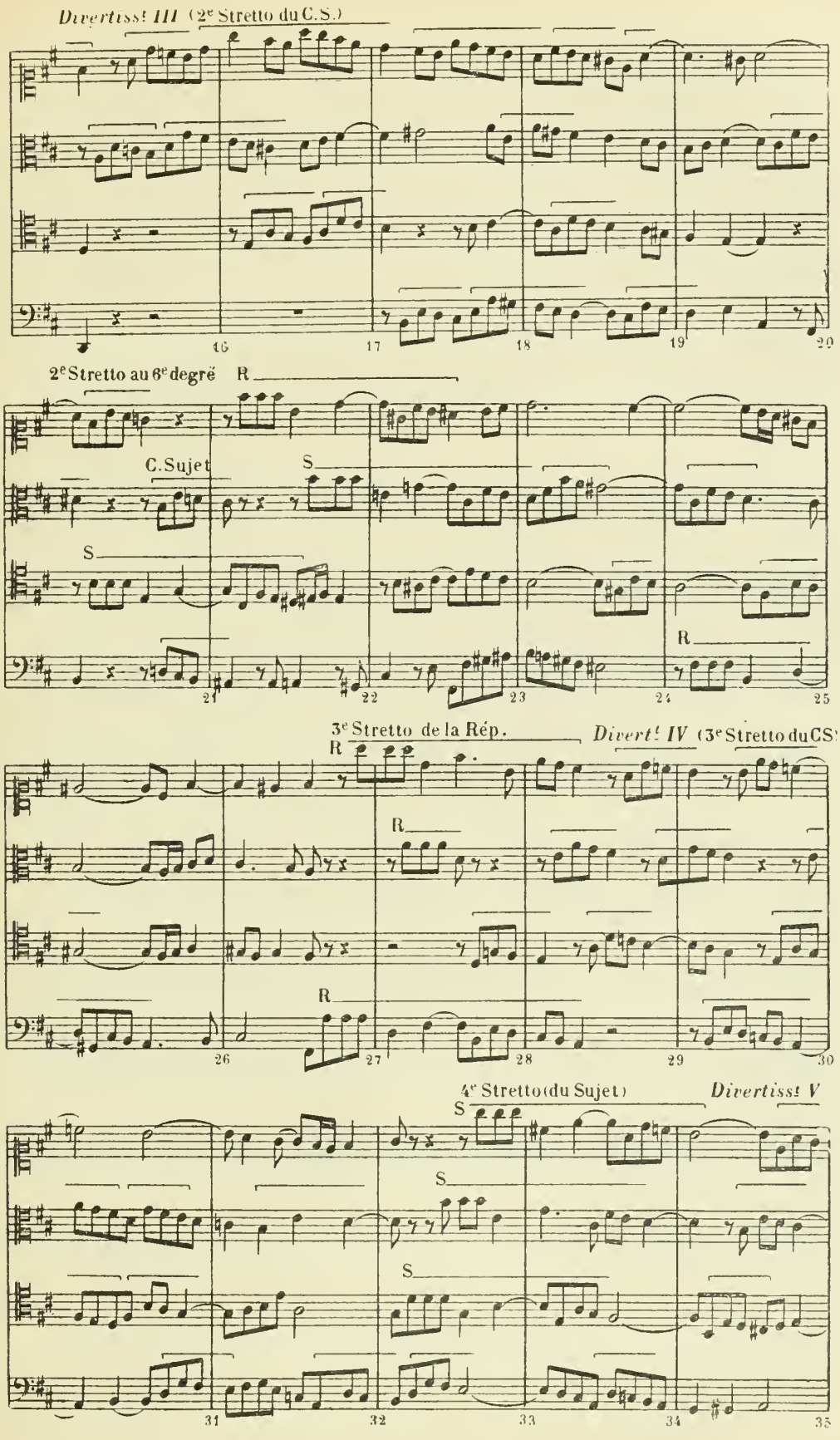
367. — 2e cas. — **Les strettos du sujet et de la réponse sont séparés par des strettos du contresujet.**

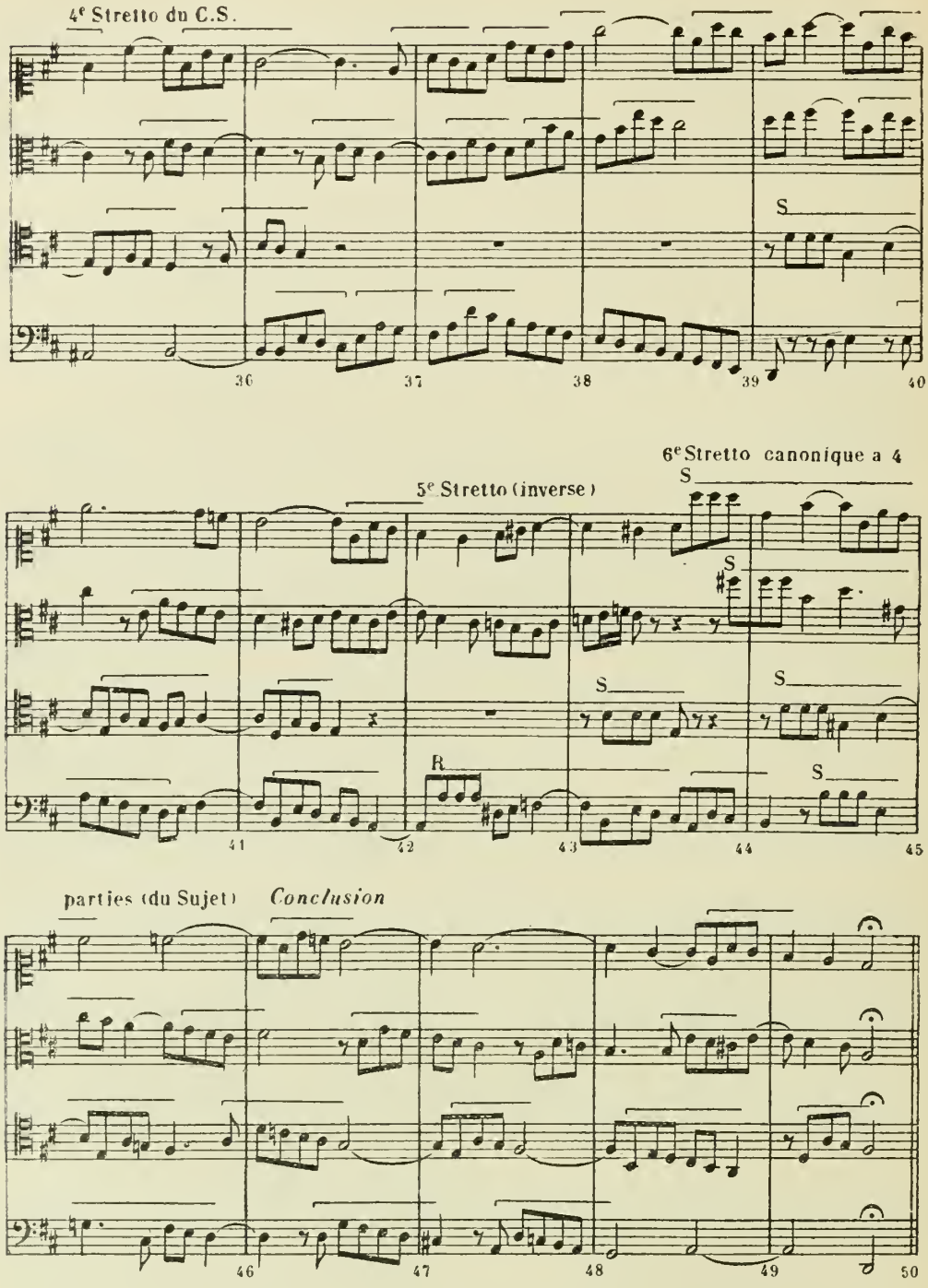
Après avoir fait le *premier stretto* du *sujet* et de la *réponse* à quatre entrées

obligées, on fait un *premier stretto* du *contresujet* que suit immédiatement, dans un ton voisin, le *second stretto* du *sujet*. Ce second *stretto* peut, comme il a été dit ci-dessus, n'être qu'à deux parties, qu'il soit canonique ou non. A ce second *stretto* succède un *nouveau stretto* du *contresujet*, suivi à son tour d'un *troisième stretto* du sujet, et ainsi de suite jusqu'à la conclusion de la fugue.

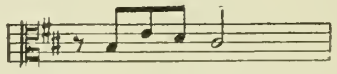
368. — A ce point de vue, la 29e fugue du Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach est intéressante et instructive à étudier. La voici tout entière, mise en partition :




Divertiss! III (2e Stretto du C.S.)
16
17
18
19
20
2e Stretto au 6e degré
R
C.Sujet
S
S
21
22
23
24
25
3e Stretto de la Rép.
R
Divert! IV (3e Stretto du CS
R
R
26
27
28
29
30
4e Stretto (du Sujet)
Divertiss! V
S
S
S
31
32
33
34
35



369. — On remarquera tout d'abord que le *contresujet* de cette fugue (qui d'ailleurs n'est pas écrit en contrepoint double) est tiré lui-même d'un fragment du sujet :

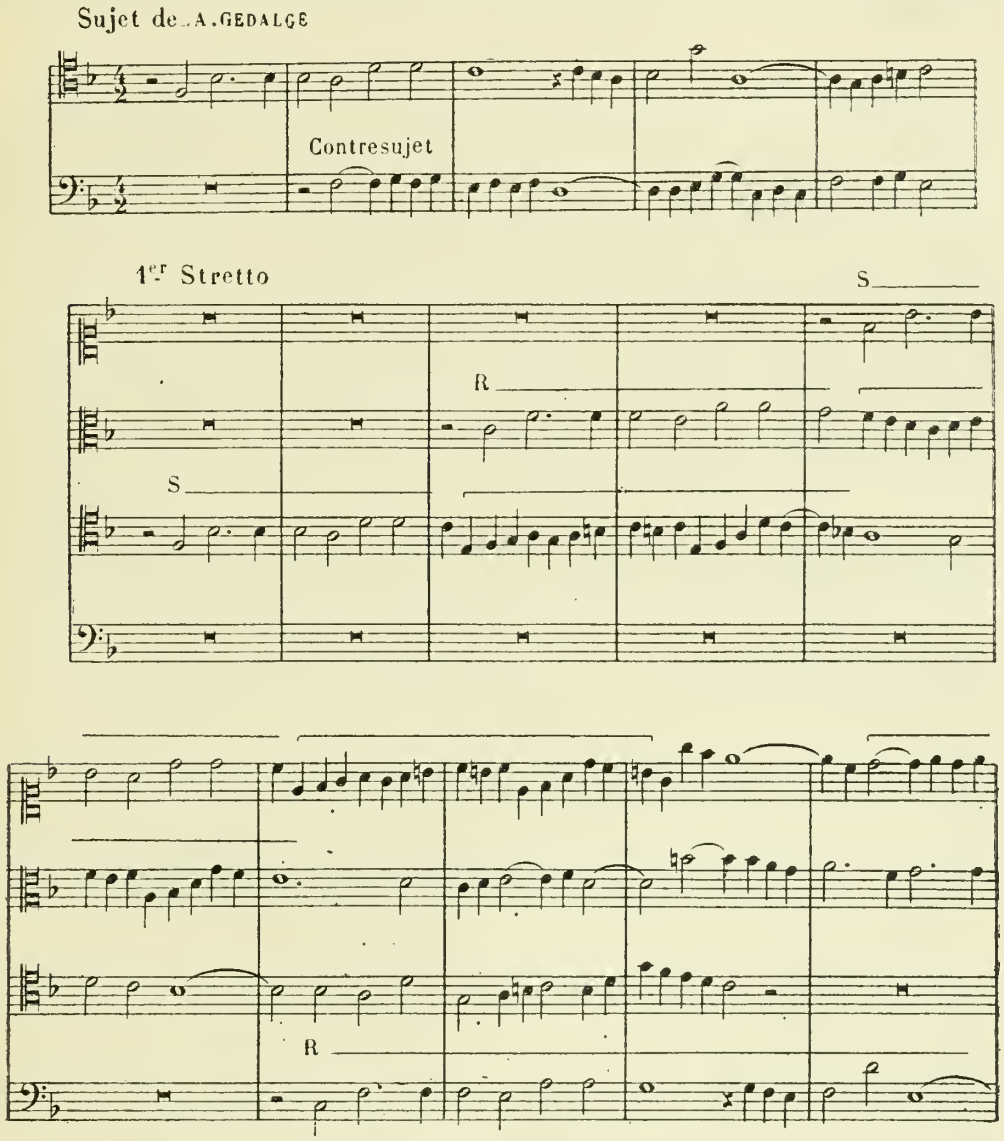


Puisque Bach lui a donné le caractère et le rôle d'un véritable *contresujet*, nous n'avons

pas de raisons de ne pas le considérer comme tel, quitte à l'élève de faire à la fugue d'École l'application des procédés employés par Bach dans le style libre, en tenant compte des règles et des principes de la scolastique.

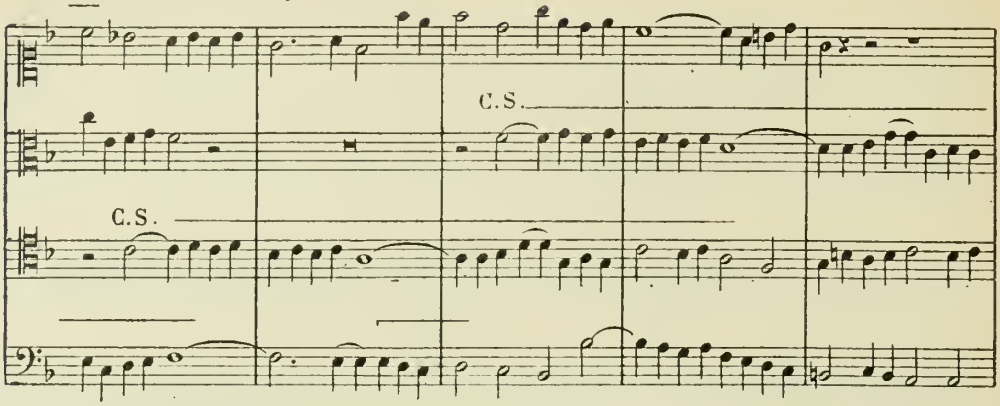
Les indications données dans cette fugue sont suffisantes pour permettre à l'élève d'en faire lui-même l'analyse : nous ne ferons donc pas ce travail ici [1].

370. — Voici au surplus, pour servir de terme de comparaison, un *stretto* écrit par un de mes élèves, sur un sujet dont les combinaisons possibles ont été longuement étudiées §§ 277 et suivants :

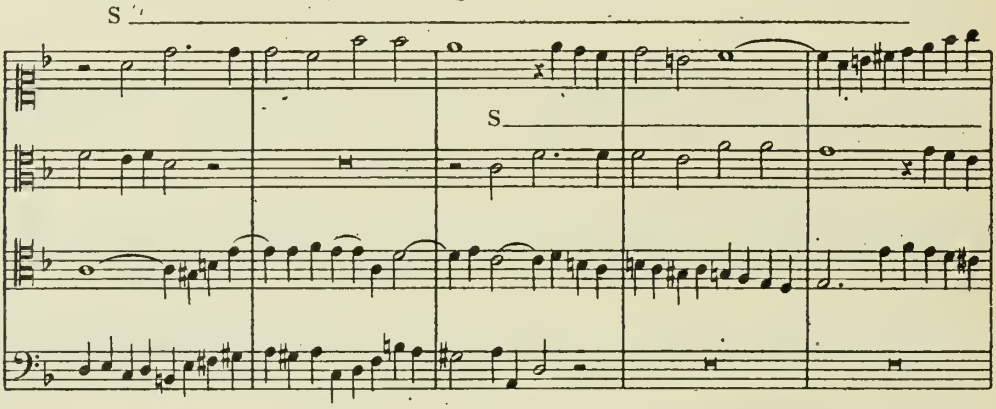


[1] Dans cet exemple, on observera que tous les *strettos* du contresujet sont qualifiés de « *Divertissements* » : on agit souvent ainsi dans la fugue d'Ecole et avec raison, bien que, comme on peut le voir aux §§ 372 et suivants, les véritables *divertissements* du stretto aient un caractère tout différent.

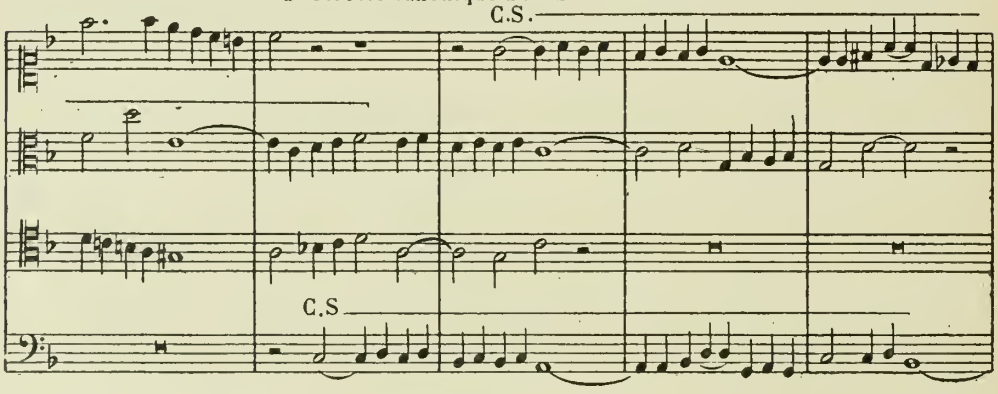
1er Stretto canonique du C.S.



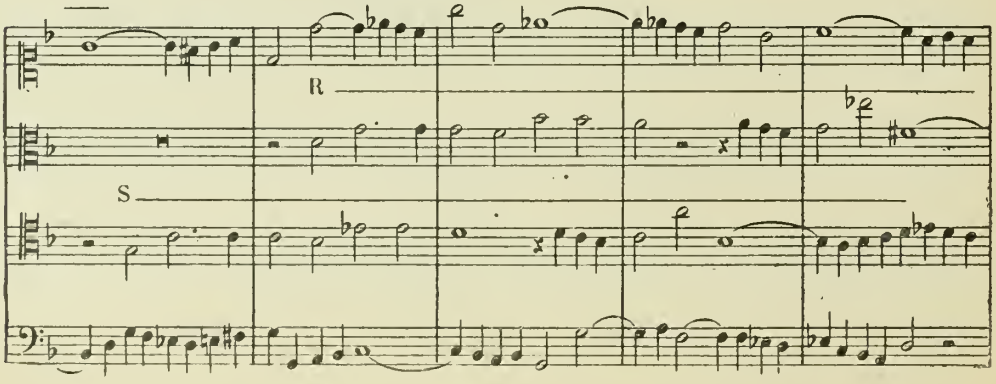
2e Stretto (canon du Sujet au 3e degré)



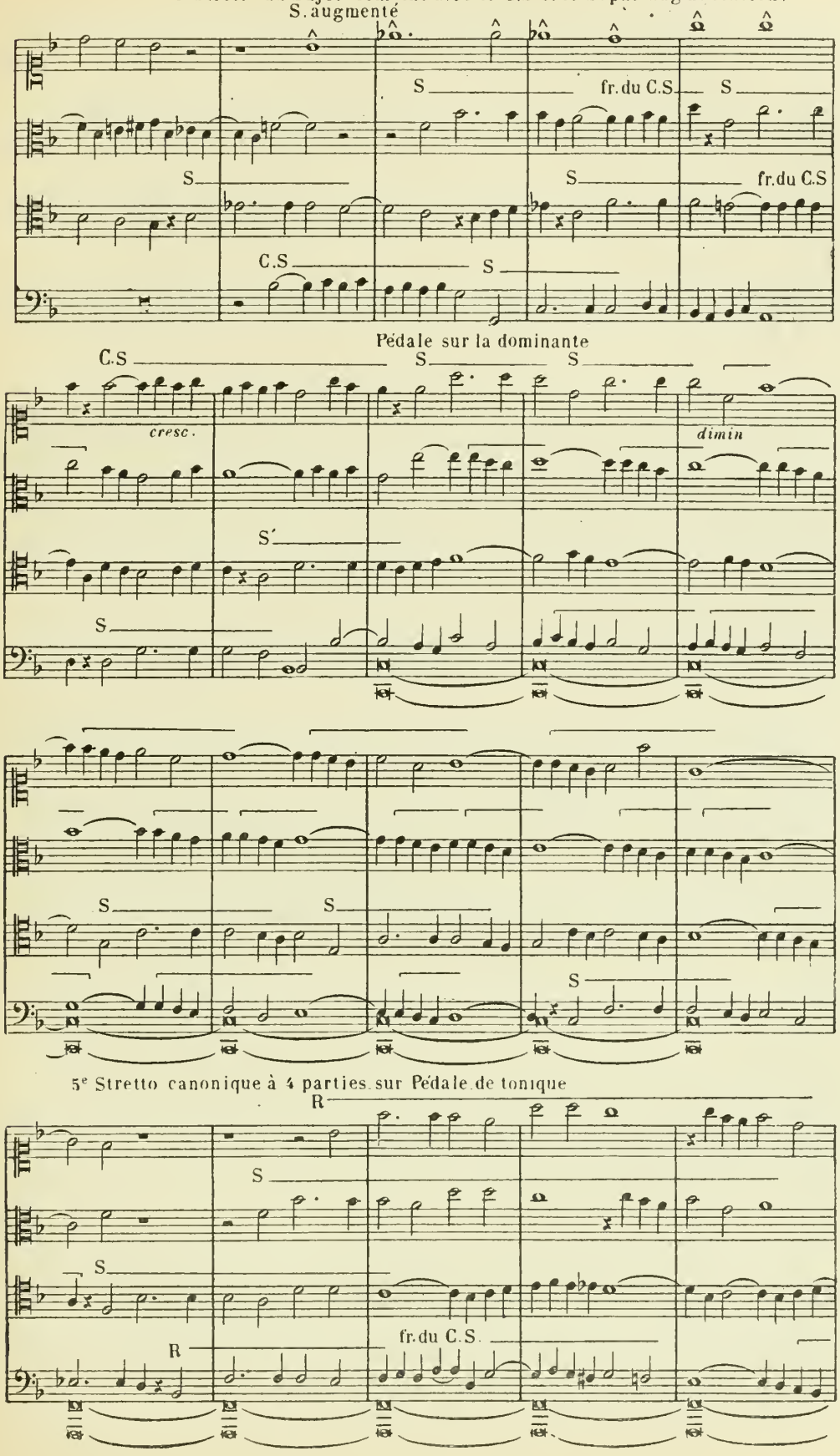
2e Stretto canonique du C.S.

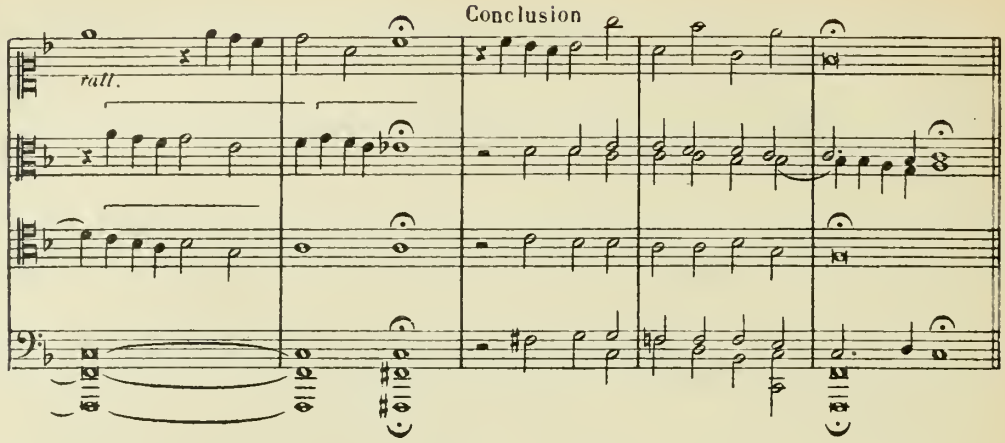


3e Stretto canonique du S. au 2d degré



4e Stretto du Sujet (combiné avec le C.S. et le S. par augmentation)





371. — On peut, en se rapportant aux §§ 277 et suivants, se rendre compte que, dans ce *stretto*, l'auteur est loin d'avoir utilisé la plus grande partie des combinaisons auxquelles se prête le sujet de cette fugue : il aurait pu faire un travail plus serré en ne se servant que de *strettos* du *sujet* et de la *réponse*, sans utiliser les *canons* du *contresujet*. Le *premier stretto* par exemple, au lieu d'être formé d'entrées interrompues, aurait gagné à être présenté sous la forme donnée § 289 (*b*). Le dernier également eût été plus intéressant et d'un style plus soutenu, s'il eût été écrit comme il a été indiqué §§ 294-295.

Malgré ces quelques petites imperfections, inévitables dans un travail d'élève, on trouvera profit à analyser ce stretto et à s'exercer à en construire d'analogues. Les élèves pourront, pour cela, se guider sur les analyses faites au chapitre VIII et, reprenant ce même sujet, le traiter avec des combinaisons différentes.

DIVERTISSEMENTS DU STRETTO.

372. — 3e cas. — Les strettos du sujet et de la réponse sont reliés entre eux par des divertissements.

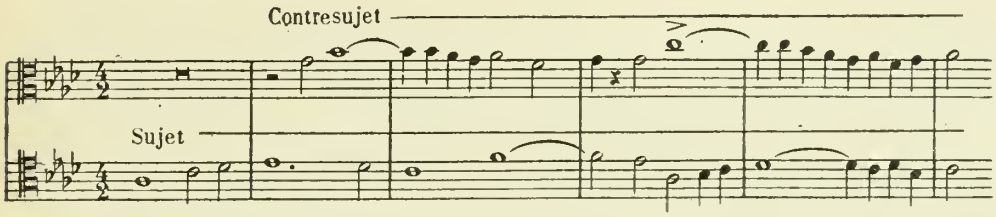
Lorsque (et c'est le cas le plus fréquent dans la fugue d'École), le sujet d'une fugue ne se prête pas à un nombre de combinaisons *canoniques* suffisant pour que l'on fasse se succéder sans interruption les *strettos* du *sujet* et ceux du *contresujet*, il est d'usage de relier entre eux, par des DIVERTISSEMENTS, les *strettos canoniques* ou *à entrées interrompues* du *sujet* et de la *réponse*.

373. — Ces DIVERTISSEMENTS se combinent par les mêmes procédés que ceux qui précèdent le *stretto*, à cette différence près que les thèmes en doivent être très courts et empruntés à la TÊTE du *sujet*, de la *réponse* ou du *contresujet*. De plus, leur écriture, rappelant autant que possible celle d'un *stretto*, devra être le plus souvent *canonique*, ou au moins présenter un *chevauchement continu d'entrées*.

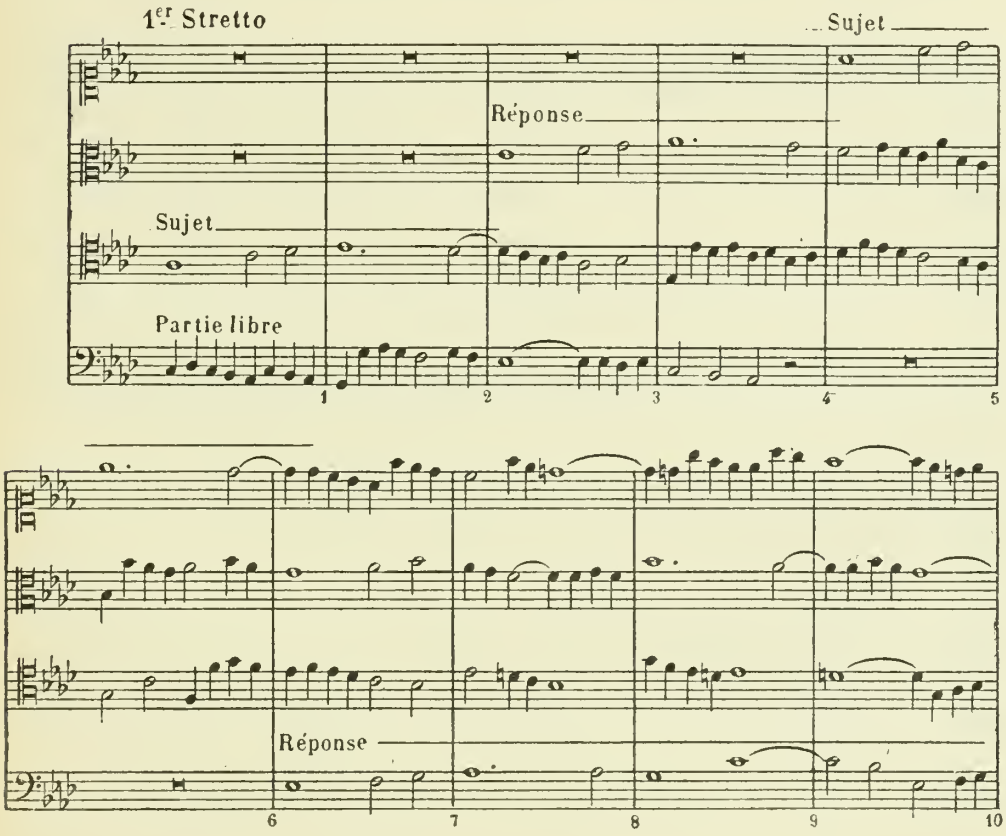
374. — Dans ces *divertissements*, on est libre d'employer tous les artifices des *mouvements* DIRECT, CONTRAIRE, RÉTROGRADE ; de l'AUGMENTATION et de la DIMINUTION. Mais on se souviendra que plus ils seront brefs, meilleurs ils seront : trop développés ils nuiraient à l'intérêt et au mouvement du *stretto*, en espaçant trop les retours du *sujet* et de la *réponse*.

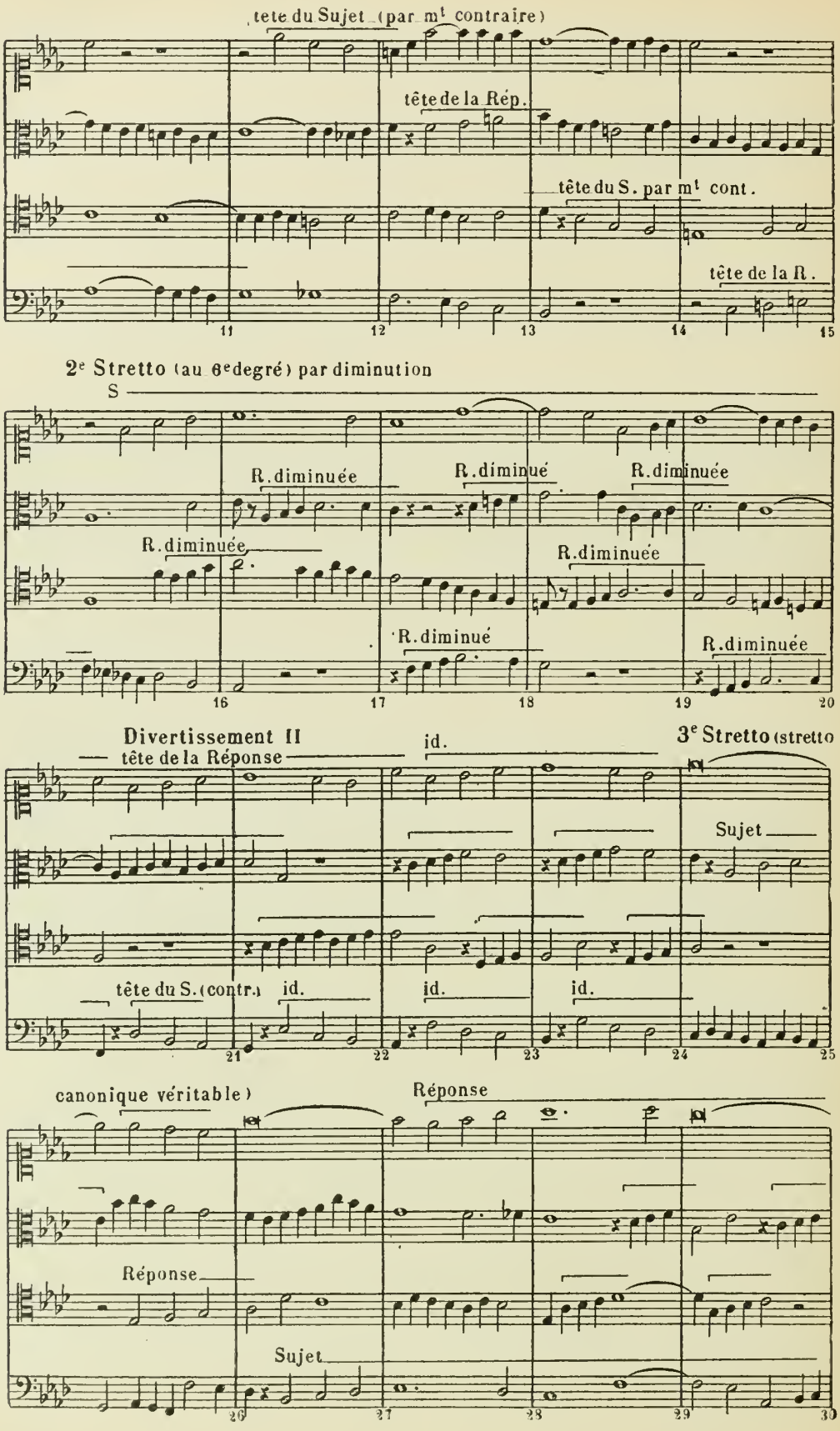
375. — D'autre part, si l'on veut bien réfléchir aux ressources que l'on peut tirer, dans la plupart des sujets, de l'emploi du *mouvement contraire*, de l'*augmentation* et de la *diminution* appliqués au sujet même et servant à de véritables combinaisons de *strettos*, on se rendra compte facilement qu'il n'est pas besoin de recourir à des *divertissements*, et que le nombre de 30 ou 40 mesures que comporte l'ensemble d'un *stretto* peut être facilement rempli par une série de *strettos* combinés d'après les artifices précités.

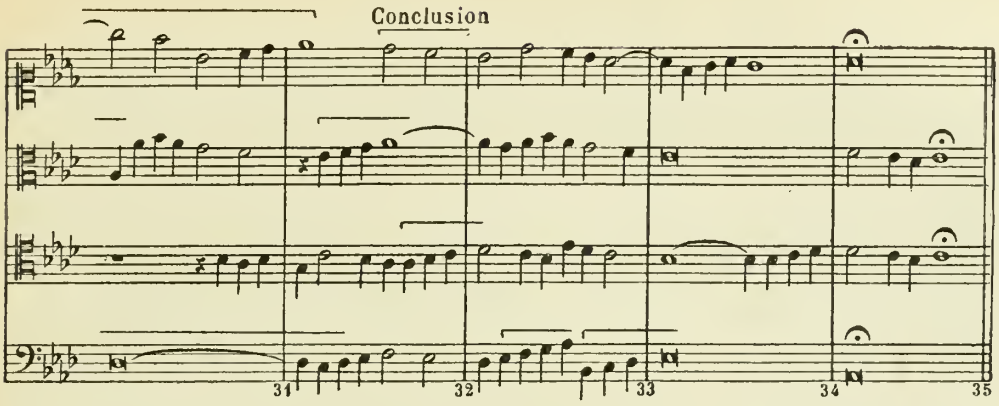
376. — Au surplus, voici un exemple de *stretto d'École* renfermant deux divertissements, d'après le *sujet* et le *contresujet* suivants :



STRETTO



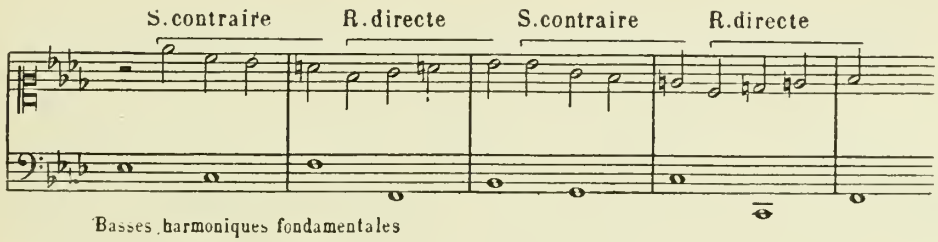

Divertissement I
tete du Sujet (par mt contraire)
tête de la Rép.
tête du S. par mt cont.
tête de la R.
11
12
13
14
15
2e Stretto (au 6e degré) par diminution
S
R.diminuée
R.diminué
R.diminuée
R.diminuée
R.diminuée
R.diminué
R.diminuée
16
17
18
19
20
Divertissement II
tête de la Réponse
id.
3e Stretto (stretto
Sujet
tête du S. (contr.)
id.
id.
id.
21
22
23
24
25
canonique véritable)
Réponse
Réponse
Sujet
26
27
28
29
30



377. — L'analyse montre que les *divertissements* du stretto précédent sont construits d'après des procédés analogues à ceux qui servent à faire les *divertissements* de la deuxième section de la fugue : ils en diffèrent seulement par une plus grande brièveté des thèmes et par l'écriture plus serrée.

ENCHAINEMENT DU DIVERTISSEMENT AVEC LES STRETTOS.

Le plan mélodique du premier *divertissement* (commençant à la 12e mesure) peut être figuré ainsi :



Les quatre voix s'imitent entre elles et les parties libres sont empruntées au contre-sujet.

378. — Dans le deuxième divertissement, la conduite mélodique est faite par le *soprano;* le *contralto* et le *ténor* s'imitent entre eux; la *basse* s'imite elle-même.

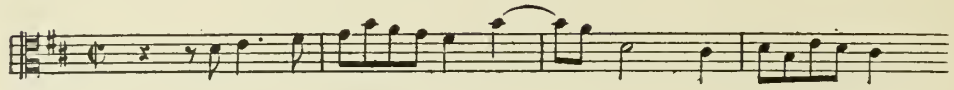
On remarquera que, dans ce divertissement :

1° Le *contralto* et le *ténor* font entendre des imitations de la tête de la réponse *par diminution*; imitations identiques à celles qui ont fait le fond du stretto précédent.

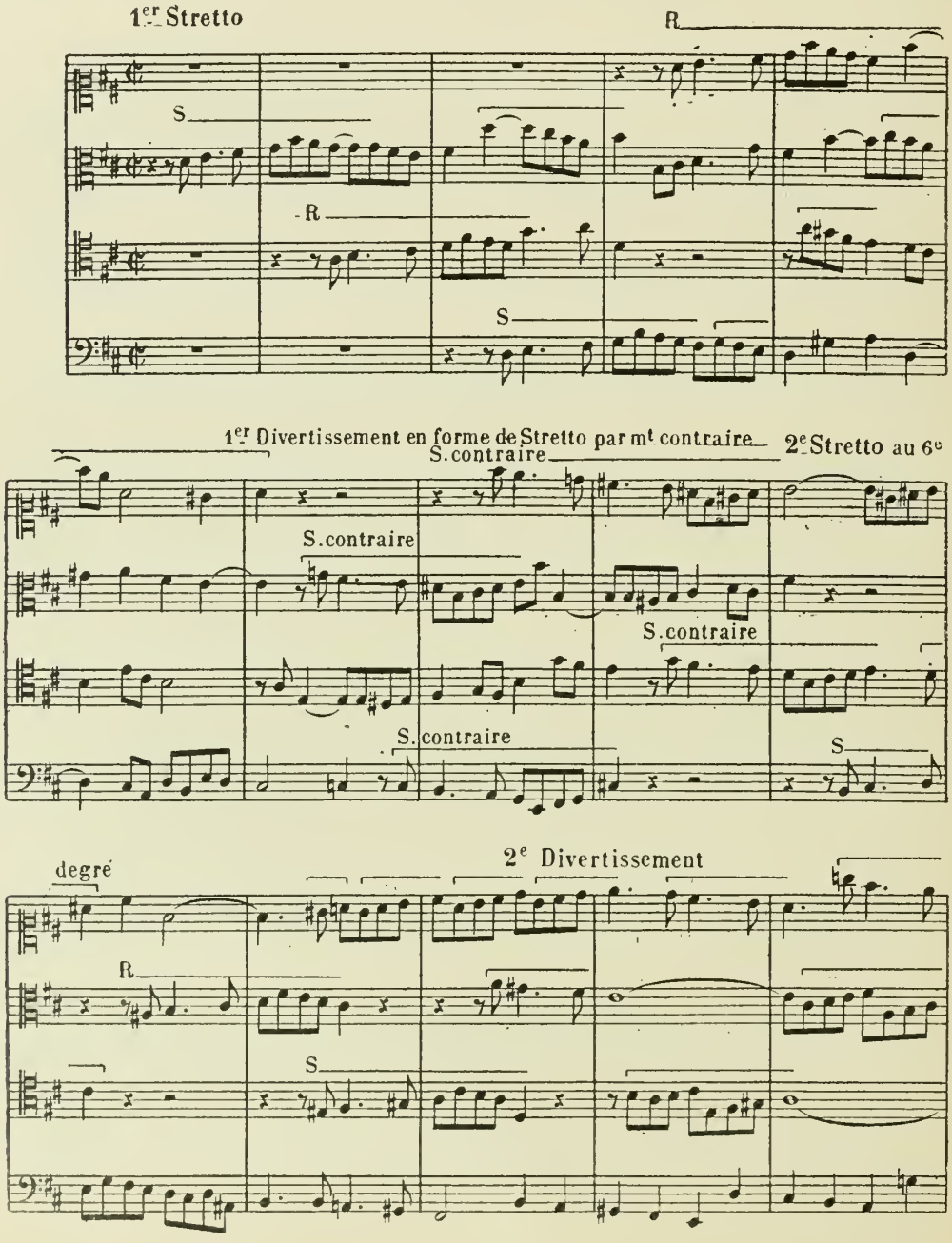
2° La *ligne mélodique* du divertissement se continue sans interruption sur le troisième stretto de façon à amener naturellement la quatrième entrée de ce stretto; de même les parties libres ne cessent pas d'imiter la TÊTE *du sujet* et celle de la *réponse*, par DIMINUTION et par MOUVEMENT DIRECT OU CONTRAIRE.

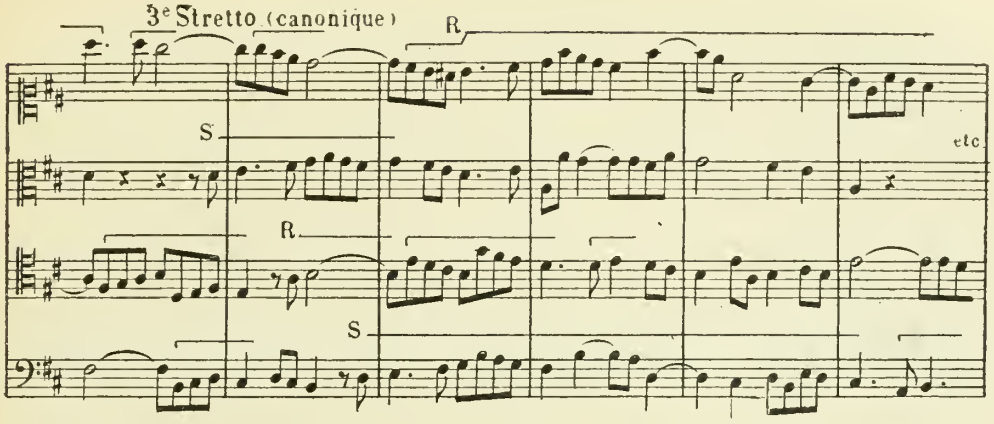
379. — Il est bon de combiner les figures d'un *divertissement de stretto* de telle sorte que ce divertissement puisse être continué sans interruption par un *stretto* (canonique ou non, libre ou véritable) : ce procédé donne beaucoup plus de cohésion à cette partie de la fugue. L'effet est meilleur encore si un court *divertissement* présentant la *tête du sujet* par MOUVEMENT CONTRAIRE s'enchaîne d'une façon naturelle avec le *stretto* par MOUVEMENT DIRECT.

Le stretto suivant, sur le sujet



présente un exemple de *divertissement* conçu de cette manière ; affectant la forme d'un *stretto* par MOUVEMENT CONTRAIRE, ce divertissement amène tout naturellement le *deuxième stretto* du *sujet*, qui semble ainsi le continuer :





380. — D'une *façon générale* on peut résumer ainsi la façon de construire un *stretto* pour une fugue d'École : *CONSTRUCTION D'ENSEMBLE DU STRETTO.*

1° PREMIER STRETTO. Composé de quatre entrées (canoniques ou non), la quatrième entrée seule devant faire entendre le sujet en entier, accompagné ou non du contresujet. — Ce premier stretto est toujours dans le ton principal de la fugue.

2° DIVERTISSEMENT — (ou stretto du contresujet à deux entrées au minimum) — conduisant à un

3° DEUXIÈME STRETTO du sujet — qui peut n'être composé que de deux entrées — entendues dans un des tons voisins.

4° SECOND DIVERTISSEMENT court et serré — ou second stretto du contresujet plus rapproché que le premier.

5° TROISIÈME STRETTO du sujet qui, s'il est le dernier, doit être à quatre entrées très rapprochées et dans le ton principal de la fugue.

Ce dernier *stretto* peut être précédé d'une *pédale de* DOMINANTE, et être entendu sur une *pédale de* TONIQUE ; ou bien séparer la *pédale de* DOMINANTE de la *pédale de* TONIQUE ; ou bien encore commencer sur la *pédale de* DOMINANTE et se terminer sur la *pédale de* TONIQUE.

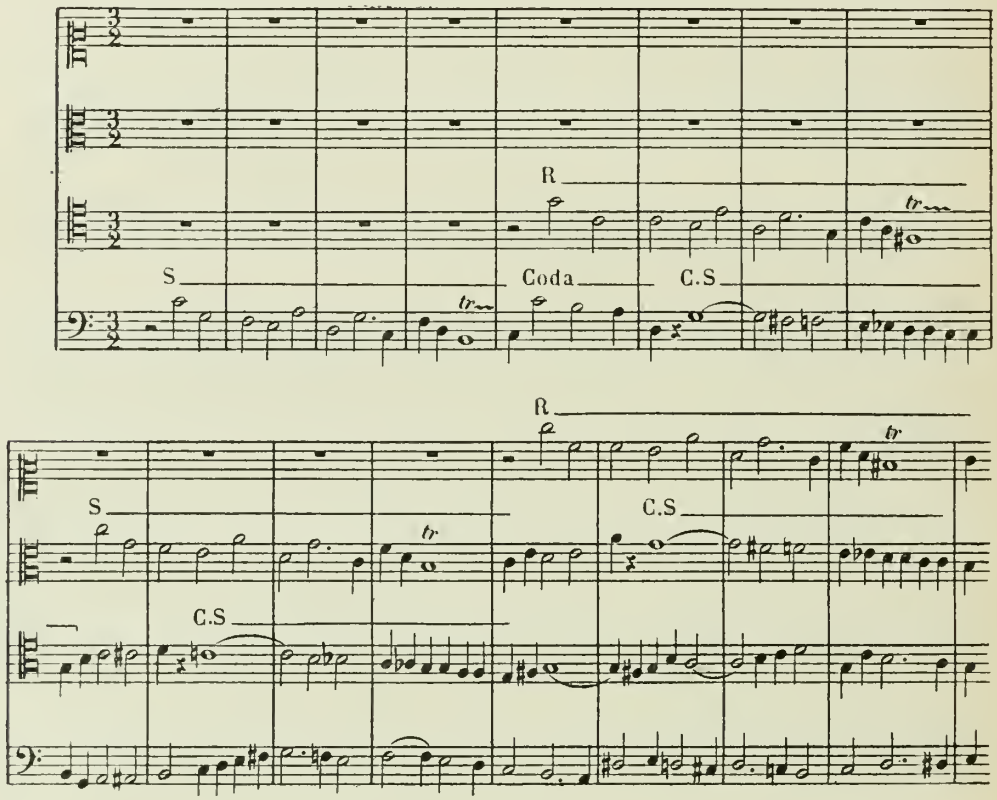
Dans tous les cas, il est bon de conclure soit sur la pédale de tonique, soit immédiatement après.

381. — Il était de règle autrefois, dans la fugue d'École, de faire précéder la pédale d'un STRETTO INVERSE, c'est-à-dire *commençant par la réponse :* on peut encore, si la chose présente un intérêt musical, se conformer à ce principe, mais il n'est pas obligatoire. *STRETTO INVERSE.*

STRETTO ANALYSÉ.

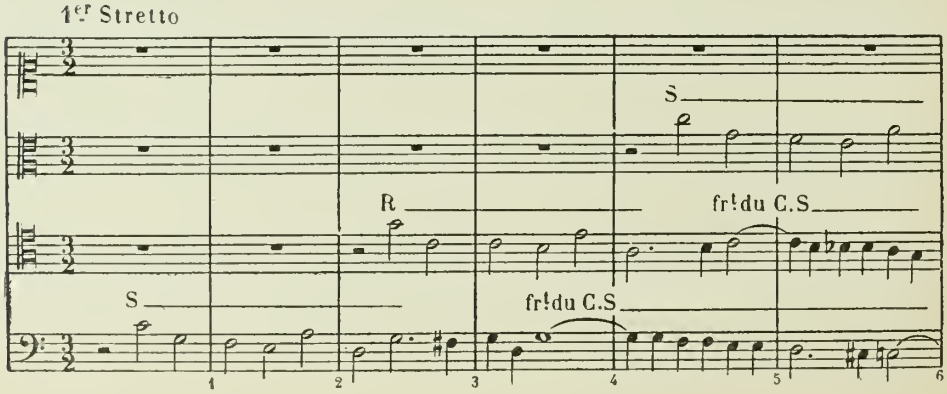
382. — Nous allons maintenant analyser, dans son ensemble, un *stretto* écrit pour une fugue d'École : — nous en donnerons d'abord l'exposition. — Le sujet offre par lui-même peu d'intérêt musical; pour cette raison, précisément, il peut servir à montrer aux élèves ce que l'on peut tirer de n'importe quel *sujet,* pourvu toutefois qu'il se prête aux combinaisons sans lesquelles il n'est pas de fugue possible :

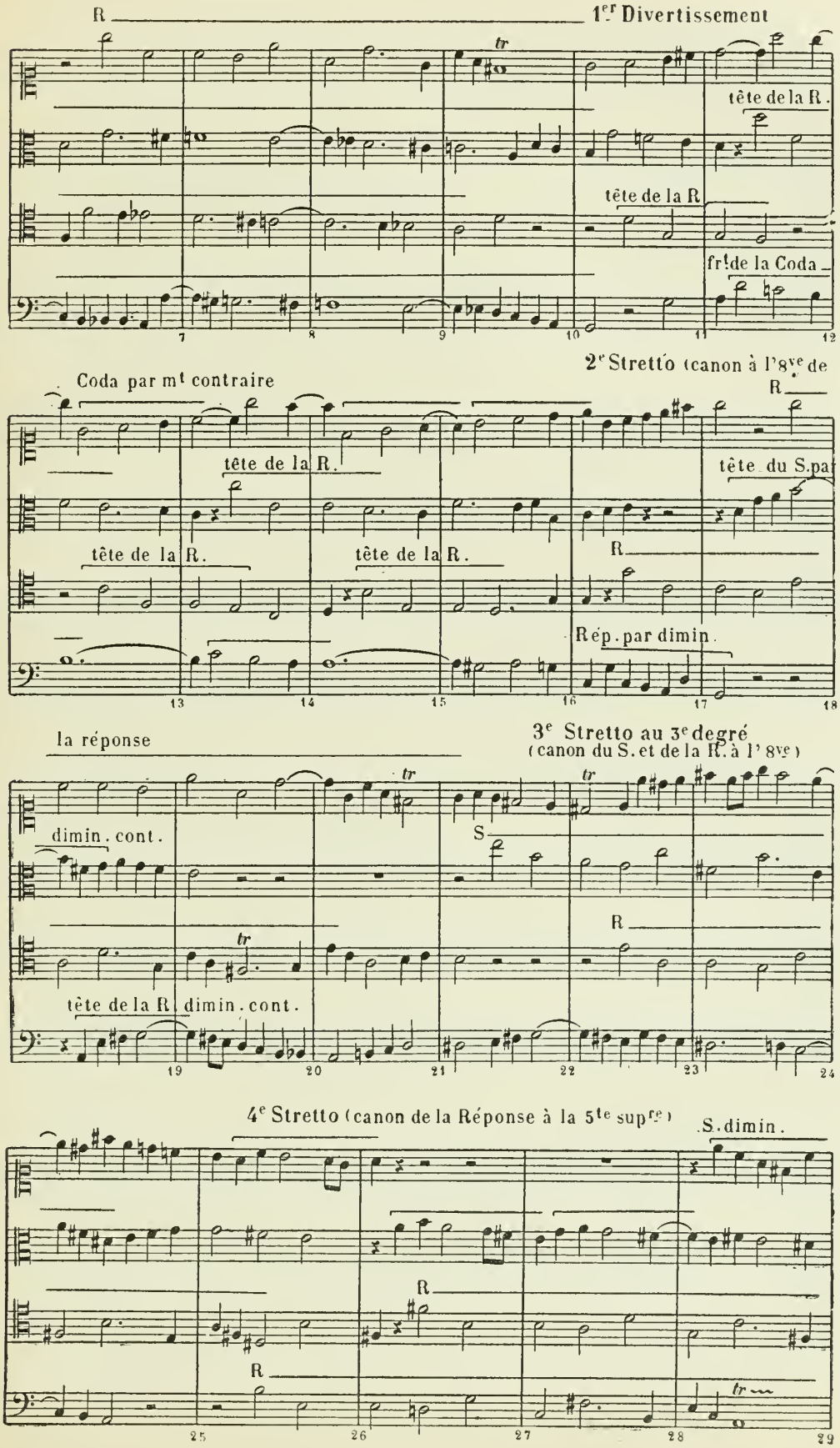
Exposition

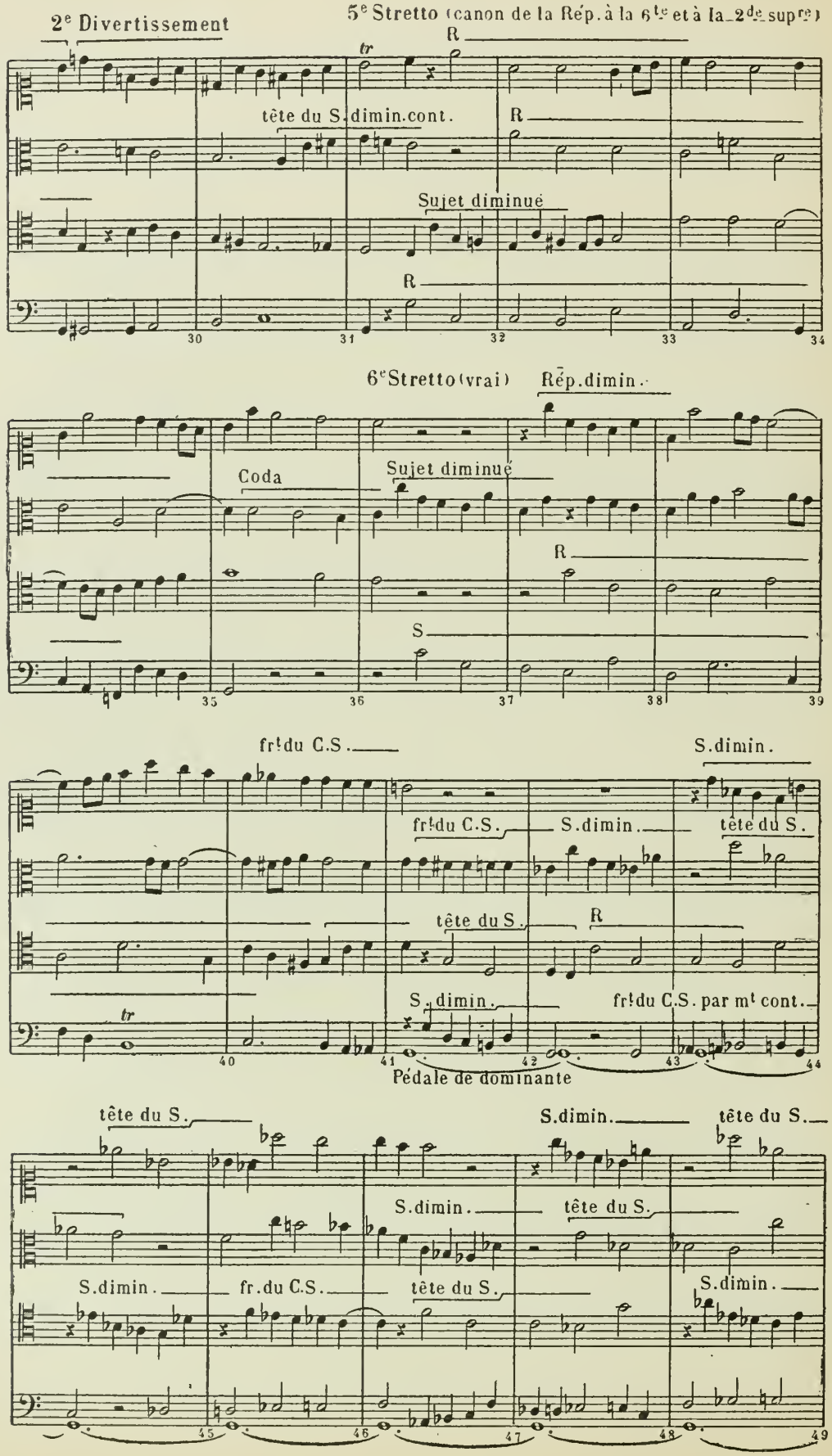


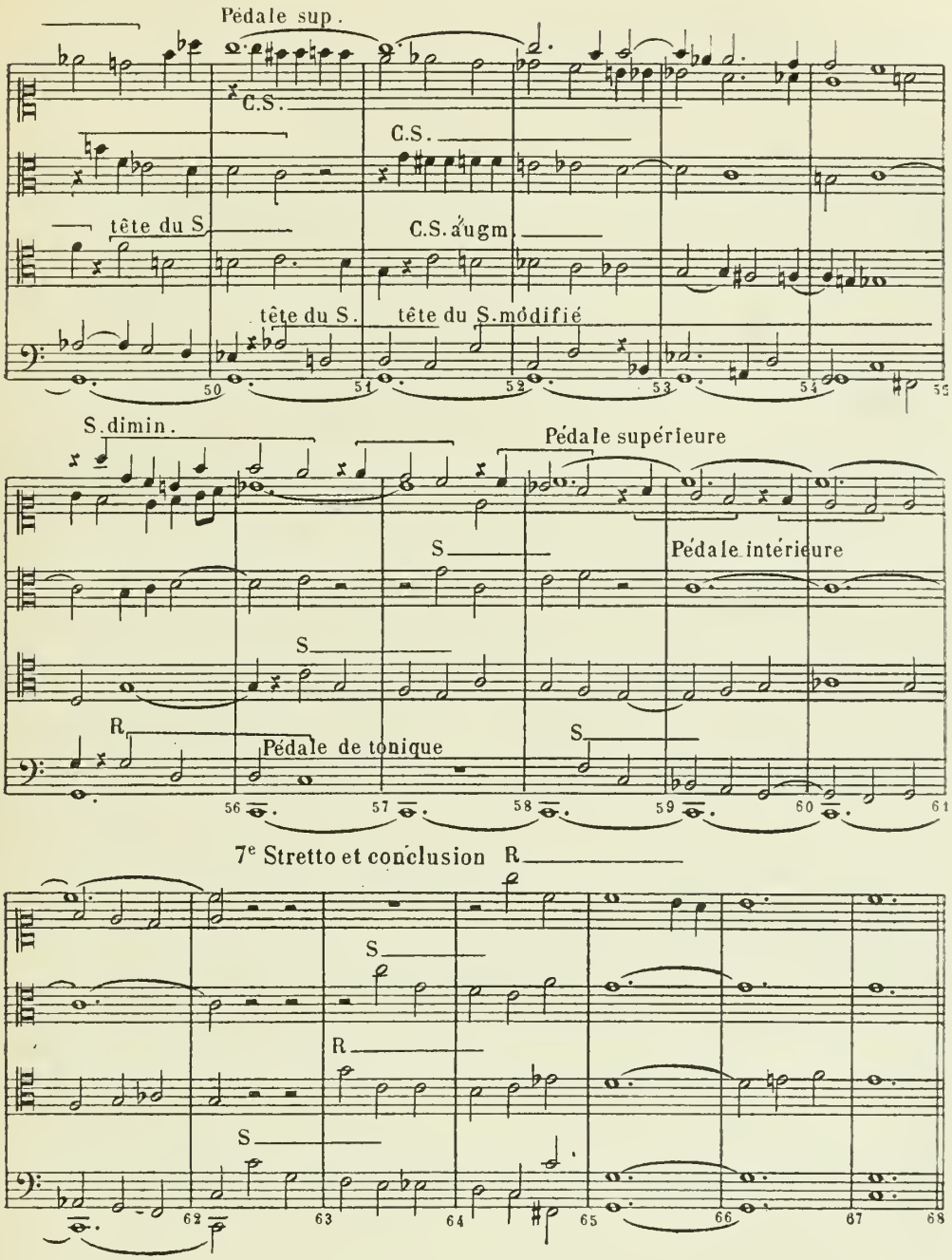
STRETTO

1er Stretto




R
1er Divertissement
tête de la R.
tête de la R
fr!de la Coda
Coda par mt contraire
2e Stretto (canon à l'8ve de
R
tête de la R.
tête du S.pa
tête de la R.
tête de la R.
R
Rép. par dimin.
la réponse
3e Stretto au 3e degré
(canon du S. et de la R. à l'8ve)
dimin. cont.
S
R
tête de la R. dimin. cont.
4e Stretto (canon de la Réponse à la 5te supre)
S. dimin.
R
R


2e Divertissement
5e Stretto (canon de la Rép. à la 6te et à la 2de supre)
R
tr
tête du S. dimin. cont.
R
Sujet diminué
R
30
31
32
33
34
6e Stretto (vrai)
Rép. dimin.
Coda
Sujet diminué
R
S
35
36
37
38
39
fr! du C.S.
S. dimin.
fr! du C.S.
S. dimin.
tête du S.
tête du S.
R
tr
S. dimin.
fr! du C.S. par mt cont.
40
41
42
43
44
Pédale de dominante
tête du S.
S. dimin.
tête du S.
S. dimin.
tête du S.
S. dimin.
fr. du C.S.
tête du S.
S. dimin.
45
46
47
48
49

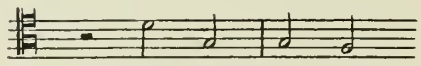


383. — Si tout d'abord l'on compare l'*exposition* de cette fugue avec le *premier stretto*, on voit qu'ils diffèrent l'un de l'autre non seulement par la disposition des entrées, plus rapprochées dans celui-ci que dans celle-là, mais encore par l'écriture des parties : dans le *stretto*, ces dernières font entendre des fragments du *contresujet* en *imitations serrées*.

Il ne faut pas en effet que le premier stretto, qui est une sorte d'exposition à entrées plus serrées, ressemble à l'exposition faite au début de la fugue ; en tombant dans ce défaut, on paraîtrait recommencer la fugue elle-même.

384. — A la quatrième mesure du stretto commence un *premier divertissement* dont les

éléments sont empruntés à la *tête* du sujet et à sa *coda* : les entrées du thème principal,



équidistantes, se font de mesure en mesure, le *ténor* et le *contralto* s'imitant mutuellement tandis que les deux autres parties s'imitent *par mouvement contraire*. Le divertissement, basé sur une progression non modulante, module brusquement au ton de la dominante à la dix-septième mesure, où commence le *second stretto*.

385. — Ce stretto, formé d'un *canon* à l'octave de la réponse, est à deux parties : les autres parties font entendre soit la réponse par diminution (*basse*, mesure 17), soit la tête du sujet et de la réponse, par diminution et par mouvement contraire (*contralto* et *basse*, mesures 18 et 19).

Le *troisième stretto*, plus rapproché d'un temps que le précédent, présente, au ton du troisième degré, un *canon* du sujet et de la réponse à l'octave entre le *contralto* et le *ténor*.

Le *quatrième stretto* est basé sur un *canon* de la réponse à la quinte supérieure : ce canon est entre la *basse* et le *ténor* à la même distance que le précédent.

386. — Les deuxième, troisième et quatrième strettos se sont succédé sans interruption ; un divertissement de deux mesures, formé de figures reproduisant en diminution des fragments du sujet, sert de transition entre le *quatrième* et le *cinquième strettos* : celui-ci commence à trois parties ; la *basse* et le *contralto* font seuls entendre le *canon* qui se termine par une cadence au ton principal amenant un *sixième stretto canonique* du sujet et de la réponse ; en même temps est esquissé, dans les deux parties supérieures, un stretto identique, mais par *diminution*.

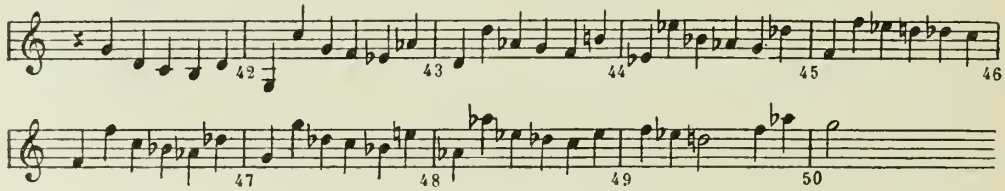
387. — La *pédale de dominante*, à laquelle aboutit (mesure 42) le sixième stretto, est d'une écriture plus complexe ; elle fait entendre en effet simultanément :

1° le sujet par diminution ;

2° la tête du sujet en valeurs originales ;

3° des fragments du contresujet par mouvement direct ou contraire.

Telle qu'elle est, on peut la considérer comme un divertissement développé et serré dont on figurerait ainsi la conduite mélodique jusqu'à la fin de la cinquantième mesure :



388. — Sans entrer dans le détail de la *composition musicale* de cette pédale, puisque nous aborderons ce sujet dans le chapitre suivant, nous ferons remarquer que cette partie de la pédale se compose de deux groupes de quatre mesures harmoniquement et mélodiquement semblables dans leur ensemble.

389. — A la cinquante et unième mesure, commence sur une *double pédale* (supérieure et inférieure) un *stretto du contresujet* en canon à l'octave, tandis que la *basse* fait entendre le *thème principal* de la fugue : la pédale se porte à la *tonique* par une cadence rompue, à la cinquante-septième mesure, et soutient un *divertissement serré* formé d'imitations de la *tête* du sujet, pendant que la ligne mélodique commencée à la cinquante et unième mesure se continue dans les deux parties de soprano.

390. — La pédale de tonique se termine à la fin de la soixante-deuxième mesure, et après quatre entrées rapprochées du sujet et de la réponse, dont la tête seule est entendue (*septième stretto*), on arrive à la *conclusion* de la fugue par une *cadence parfaite*.

391. — En analysant de plus près encore ce stretto, les élèves se rendront compte que, dans aucune de ses parties, il ne renferme d'éléments étrangers à ceux qui ont été fournis par l'exposition : ils verront par là que, lorsque l'on sait se servir de tous les artifices du contrepoint, il n'est point de thème qui ne soit apte à être développé musicalement.

392. — Dans ce stretto, plus développé d'ailleurs que ceux que l'on écrit d'habitude dans la fugue d'École, toutes les combinaisons auxquelles se prête le sujet n'ont pas été utilisées. Nous engageons donc vivement les élèves à reprendre ce sujet et, après l'avoir analysé méthodiquement, en recherchant tous les canons et imitations du sujet, de la réponse et du contresujet, à refaire un *stretto* renfermant des combinaisons différentes de celles qui ont été employées ci-dessus.

TITRE XII :

De la composition musicale de la fugue.

QUALITÉS MUSICALES DE LA FUGUE.

393. — Les conditions primordiales et essentielles d'une fugue bien faite sont :

1° La continuité dans l'écriture.

2° L'unité de style.

394. — Pour assurer la première de ces conditions, la *continuité dans l'écriture*, certains théoriciens ont proscrit la CADENCE PARFAITE au cours de la fugue, la réservant pour la conclusion seule : le simple bon sens suffit pour montrer que cette proscription repose sur un raisonnement erroné.

395. — Evidemment, si l'on envisage la fugue comme un ensemble de procédés destinés uniquement à moduler un sujet dans différents tons, on n'obtiendra jamais qu'une construction artificielle, dont les soudures devront être soigneusement dissimulées par l'emploi de certains artifices harmoniques bien connus des musiciens. La *continuité dans l'écriture* ne pourra être assurée que si l'on s'abstient totalement de *cadences parfaites;* le moindre arrêt dans une œuvre de ce genre donne en effet le sentiment d'une *conclusion définitive* — à laquelle on ne doit arriver dans la fugue d'École qu'après un certain nombre de *péripéties*, soigneusement prévues et arrêtées.

396. — Tout autre sera l'impression si l'on considère une fugue comme le *développement d'une* IDÉE *musicale* — et, par *idée musicale,* il faut entendre *un ensemble de rythmes et de dessins mélodiques* — de même que DÉVELOPPER UN THÈME musicalement, signifie : créer avec les rythmes dont se compose ce thème une série de nouvelles formes mélodiques dérivant naturellement et logiquement les unes des autres.

397. — Envisagée à ce point de vue, la fugue apparaîtra de toute nécessité ce qu'elle est réellement, son exposition une fois terminée : le développement d'une idée musicale par la création ininterrompue de nouvelles formes

mélodiques tirées de cette idée et exprimées dans le style de l'imitation périodique régulière.

En d'autres termes, la fugue ne sera autre chose qu'un *long et* UNIQUE *divertissement, aux formes mélodiques multiples, aux imitations de plus en plus serrées, ramenant périodiquement le thème générateur dans le ton principal ou dans des tons différents.*

398. — C'est sous cette forme, sans exception, que se présentent à nous toutes les fugues des grands maîtres, et c'est en cela surtout que ces fugues diffèrent de celles que l'on donne comme modèles dans les Écoles : ici, un assemblage artificiel de pièces et de morceaux, sans vie, sans style — car l'emploi de FORMULES ne constitue pas un *style* — sans suite mélodique, dénué de toute espèce de sentiment artistique et de couleur; là, au contraire, la progression continue vers un but sensible et bien déterminé, l'expression et la vie, indispensables à toute œuvre d'art, l'unité de style avec la variété des formes mélodiques.

Les maîtres ont prouvé que la fugue pouvait servir à exprimer des idées ; il faut s'efforcer à ne pas y voir uniquement un *procédé* pour ressasser des formules.

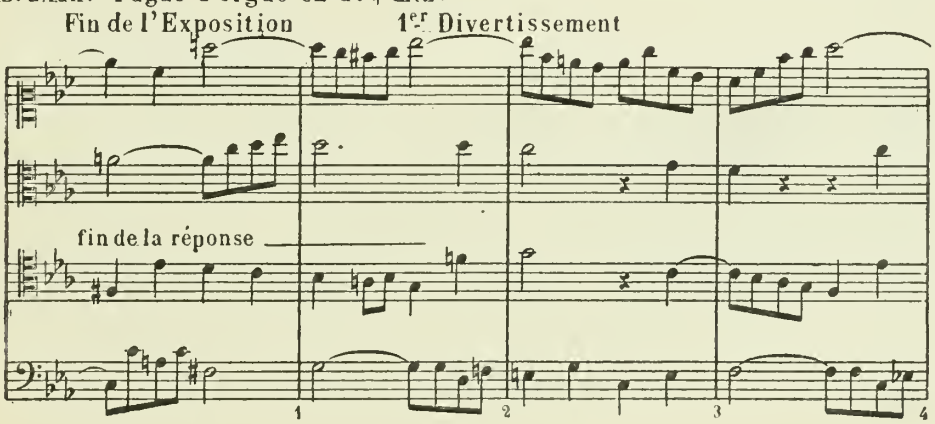
CONTINUITÉ DE L'ÉCRITURE ET DE LA LIGNE MÉLODIQUE.

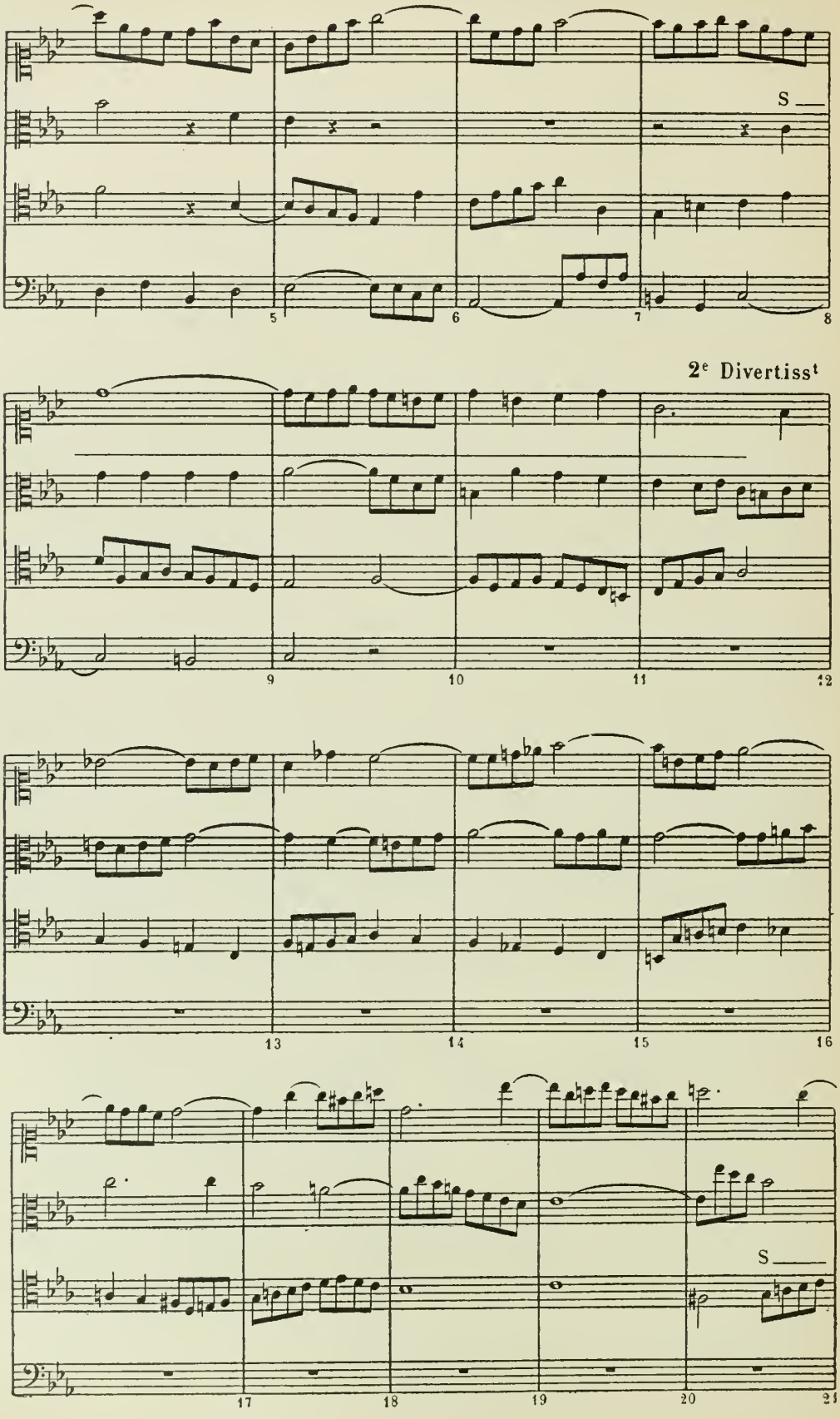
399. — La CONTINUITÉ *de l'écriture*, dans une fugue, peut être assurée par l'observation de ce seul principe : **ne jamais faire taire toutes les parties à la fois.**

Une chose plus essentielle est la CONTINUITÉ *dans la ligne* MÉLODIQUE.

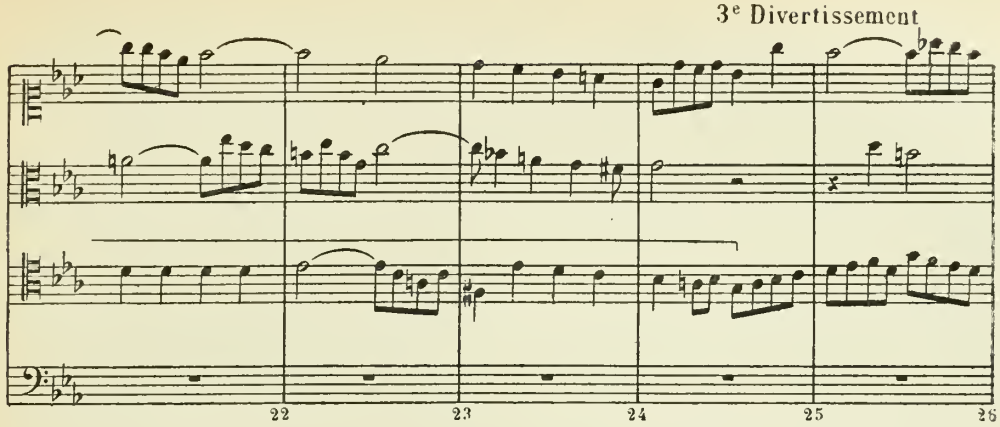
Cette qualité sera obtenue si l'on a soin de bien ménager les transitions et surtout de faire en sorte que le sujet, à chacune de ses apparitions, continue logiquement le divertissement qui le précède : de même, par les parties libres qui l'accompagnent, il doit préparer naturellement le divertissement qui le suit. Ce qu'on peut exprimer familièrement en disant que **les deux divertissements doivent se rejoindre par dessus le sujet, l'un commençant dès que l'autre finit**, comme on le verra par les exemples suivants :

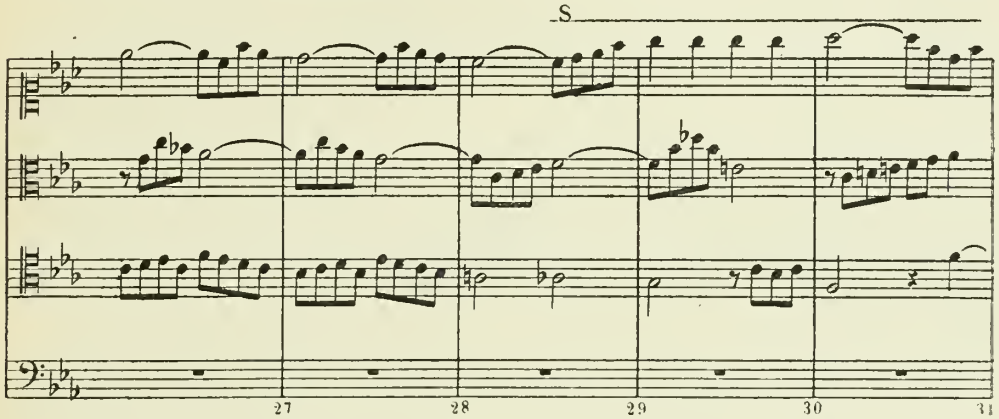
J.S. BACH. Fugue d'orgue en ut ♯ min.

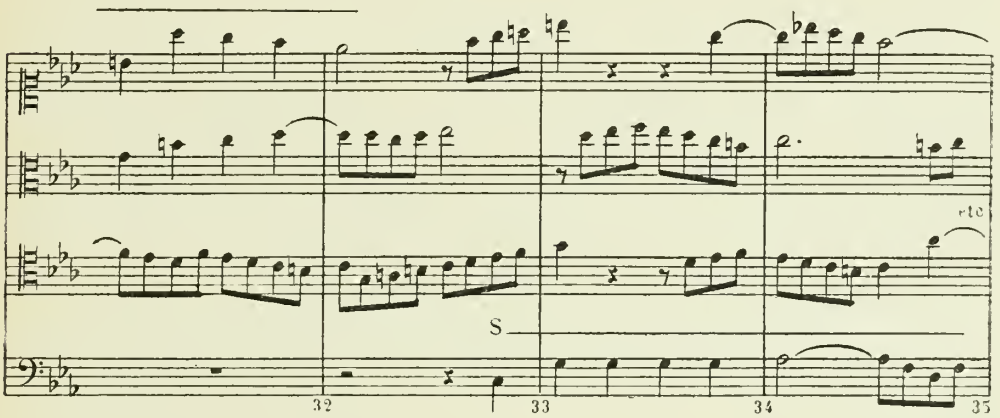



S
2e Divertisst
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
S
17
18
19
20
21

3e Divertissement

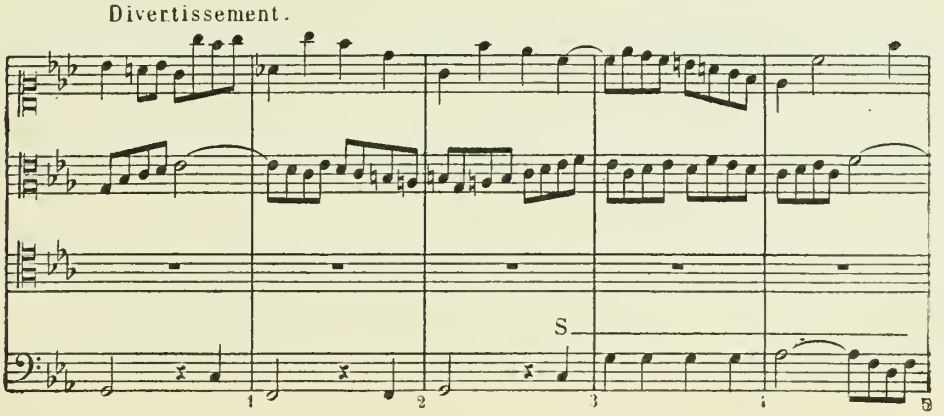


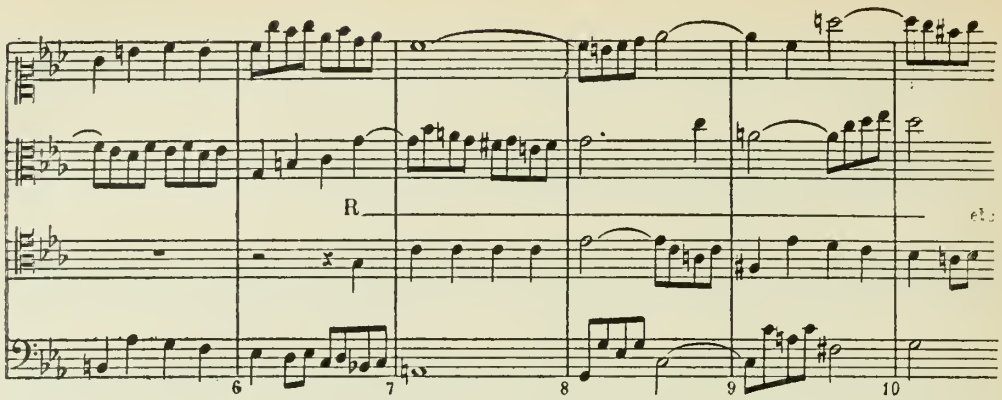




b) même fugue.

Divertissement.





400. — Dans l'exemple (**a**), de la huitième à la onzième mesure, sur l'entrée du sujet, le *soprano* et le *ténor* continuent le dialogue commencé dans le divertissement précédent. On remarquera l'harmonie expressive (1er temps de la 10e mesure), sur laquelle la *basse* se tait.

A la 12e mesure le *ténor* puis le *contralto* annoncent la figure du divertissement suivant qui s'engage ainsi avant que le sujet soit terminé.

Sur un dialogue, continuant le deuxième divertissement, entre le *soprano* et le *contralto*, le sujet est repris par le *ténor* avec une modification mélodique de la tête. Ce même trait mélodique sert (à la 25e mesure), de conduit au *ténor*, pour faire entendre la figure principale du troisième divertissement, à la fin duquel le *soprano* reprend de la même manière la tête du sujet.

401. — Le divertissement par lequel commence l'exemple (**b**) se continue sans interruption à partir de la fin de la 3e mesure où le sujet rentre à la *basse*. Il en est de même lorsque, à la 7e mesure, le *ténor* fait entendre la réponse : il y a à la 9e mesure une *admirable* quarte et sixte (ne pas oublier que, si géniale qu'elle soit, elle ne serait pas admise dans un concours).

EMPLOI DE LA CADENCE PARFAITE.

402. — Il s'en faut que toutes les fugues puissent, comme la précédente, être conduites entièrement sans une cadence. Dans bien des cas, il est bon, à la fin d'une période mélodique, de conclure momentanément : c'est alors qu'intervient judicieusement l'emploi de la CADENCE PARFAITE.

Cet emploi est limité par les conditions suivantes :

1° Le sujet doit entrer soit un peu avant la fin de la cadence, soit immédiatement après, de telle sorte qu'il n'y ait pas interruption dans la continuité de la ligne mélodique.

2° Le sujet, après une cadence, ne peut rentrer que sur une note formant consonnance avec l'accord final de la cadence (ou plus rarement avec un accord étranger à cette cadence).

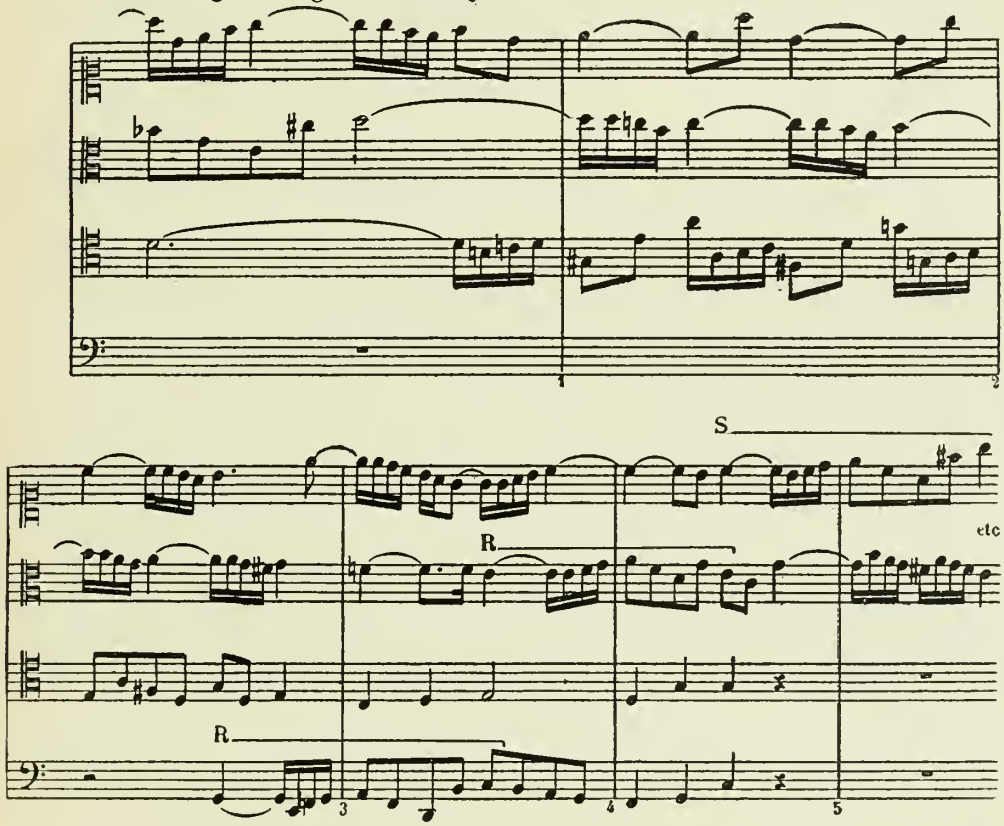
Plus rarement encore on emploie la cadence parfaite soit pour amener un divertissement à la fin d'une entrée du sujet, soit dans le cours même d'un divertissement.

403. — De toutes façons, on doit employer la *cadence* chaque fois que le sens musical le permet ou l'exige, de la même façon qu'on emploie la ponctuation dans un discours. Les exemples suivants en seront la démonstration.

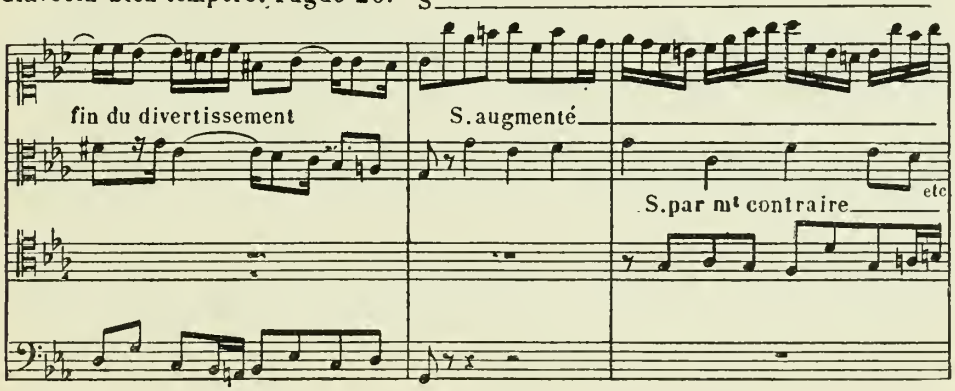
404. — On verra par ces exemples qu'il n'est pas nécessaire que le *sujet*, après une *cadence parfaite*, rentre dans le ton ou même dans le mode déterminés par cette cadence. L'essentiel est que la transition soit naturelle, logique *et que la musique n'y perde jamais ses droits* : ce résultat sera obtenu facilement si le nouveau ton se trouve dans un rapport immédiat avec le ton précédent :

Exemple :

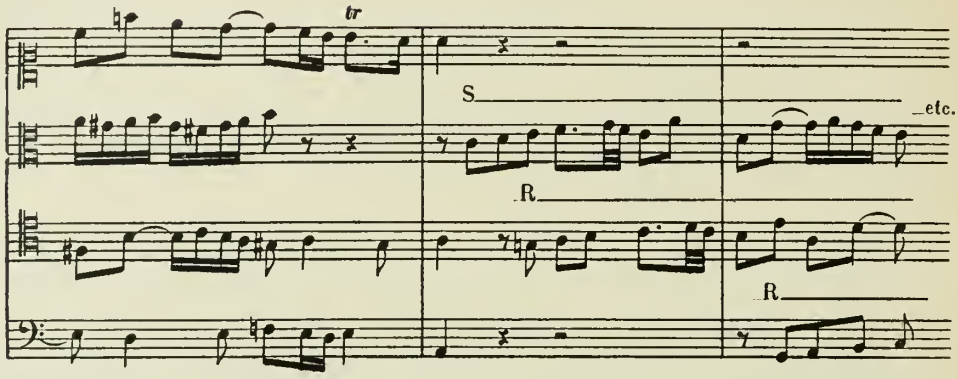
a) J.S.BACH. Fugue d'orgue en Ut maj.



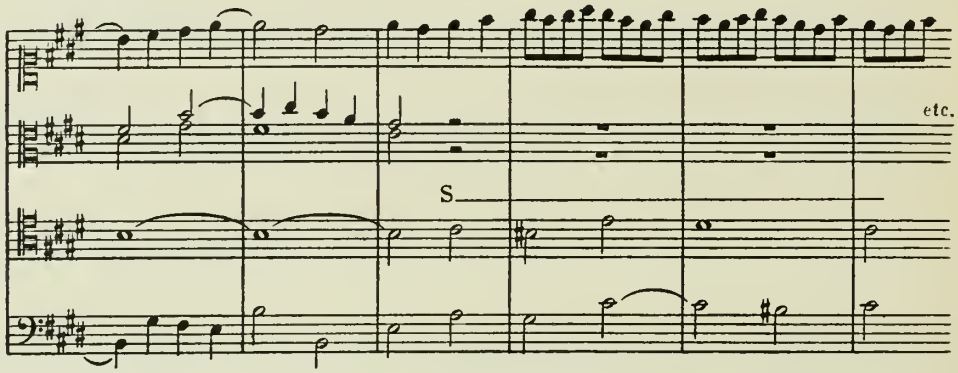
b) Clavecin bien tempéré. Fugue 26.



c) id. Fugue I.



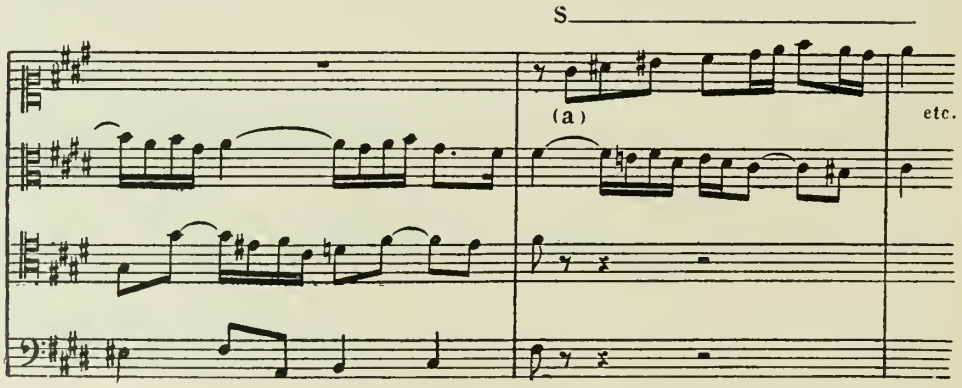
d) id. Fugue IV.



405. — En (*a*) la rentrée du sujet se fait sur la dernière note et dans le ton de la cadence.

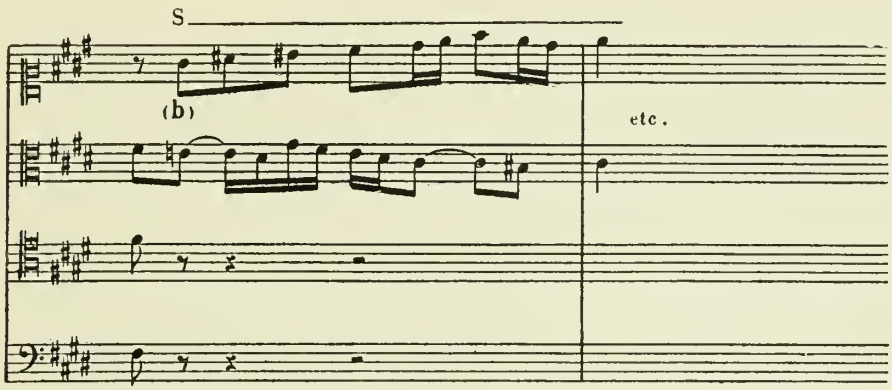
En (*b*) la cadence est à la *dominante* par rapport au sujet; en (*c*) et en (*d*), le sujet reprend en mineur immédiatement après une cadence dans le mode majeur. L'étude des fugues de Bach montrera d'ailleurs aux élèves quelle diversité on peut apporter aux rentrées du sujet, de façon à éviter la monotonie et à raviver sans cesse l'intérêt de la fugue.

406. — A l'École, il est défendu, après une *cadence*, de faire entrer le sujet sur une *dissonance* même préparée, comme dans l'exemple suivant : (1)



(1) Cette interdiction s'applique à l'École à toutes les entrées de parties quelles qu'elles soient, qui ne peuvent se faire que sur une *consonance*.

Le fragment (**a**) de cet exemple devrait être rectifié en (**b**) de la façon suivante :



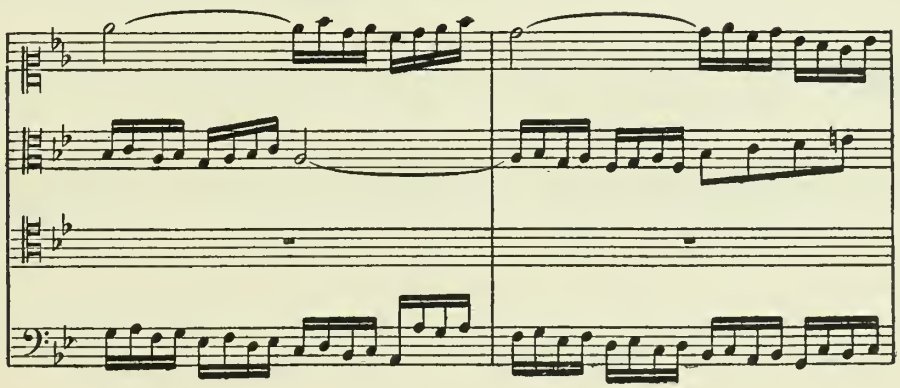
ou de quelque manière analogue. Le sujet, dans ce cas, rentre dans un *ton* et sur un *accord* ÉTRANGERS à ceux qu'a déterminés la cadence.

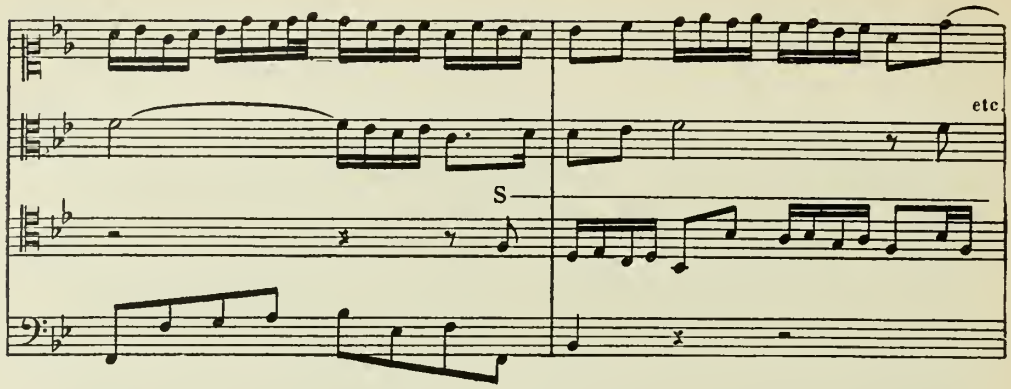
Musicalement, la première version sera toujours préférable : la proscription dont il s'agit ici n'a d'ailleurs rien de plausible ; elle provient évidemment d'une application erronée de principes *d'harmonie* qui n'ont rien à voir en l'espèce : autre chose, en effet, est d'attaquer sans préparation suffisante un accord isolé, autre chose de faire entrer une partie mélodique sur une dissonance, même préparée par une courte valeur, lorsque cette partie se déduit logiquement de la mélodie précédente, ce qui est le cas dans le premier exemple considéré ci-dessus comme fautif; par contre, au point de vue *strictement* MUSICAL, le second exemple n'est pas correct, puisque l'entrée du *sujet* au *soprano* prend, par le changement trop brusque de l'harmonie, un caractère étranger à ce qui précède.

407. — Lorsque le sujet commence par la dominante, pour se porter à la tonique, soit directement, soit en faisant entendre diverses cordes du ton, on a souvent avantage à le faire entrer sur la *formule* même de la *cadence*, qui s'achève alors au moment où le sujet fait entendre la tonique ou la médiante :

Exemple :

J.S.BACH. Fugue en Sol min. pour orgue.

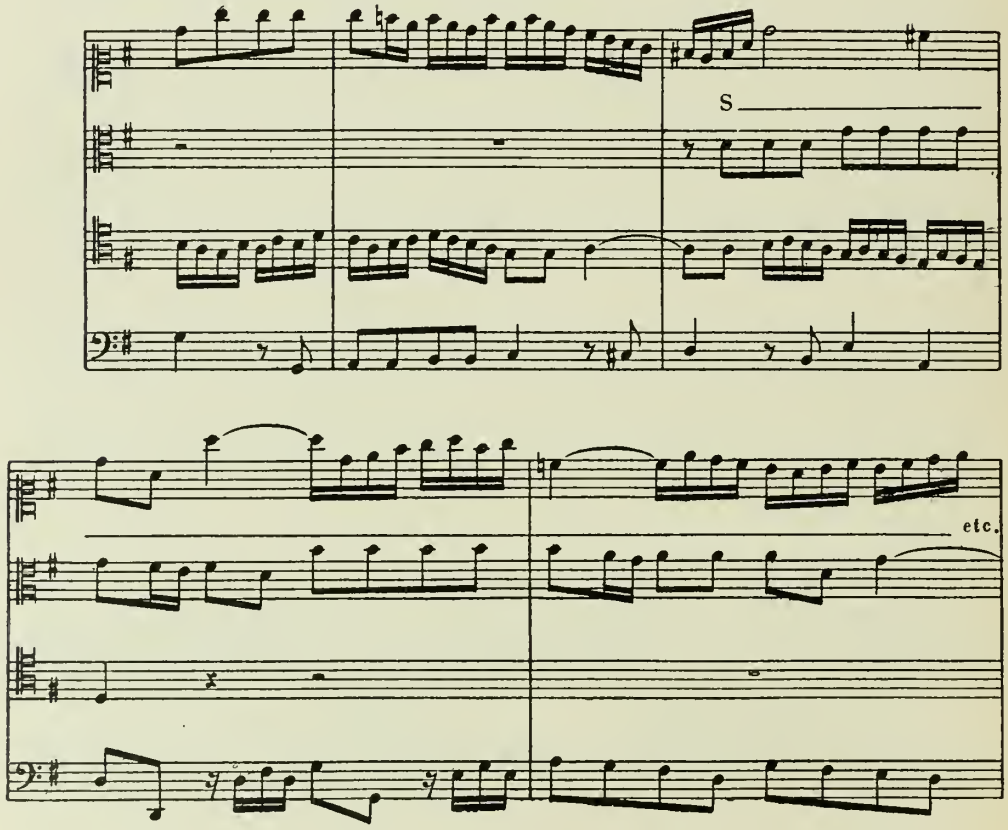




408. — Le procédé précédent est également applicable au sujet qui, commençant par la dominante suivie de la tonique, fait entendre le 7e degré, celui-ci étant dans ce cas considéré comme *tierce* de l'accord parfait placé sur la dominante :

Exemple :

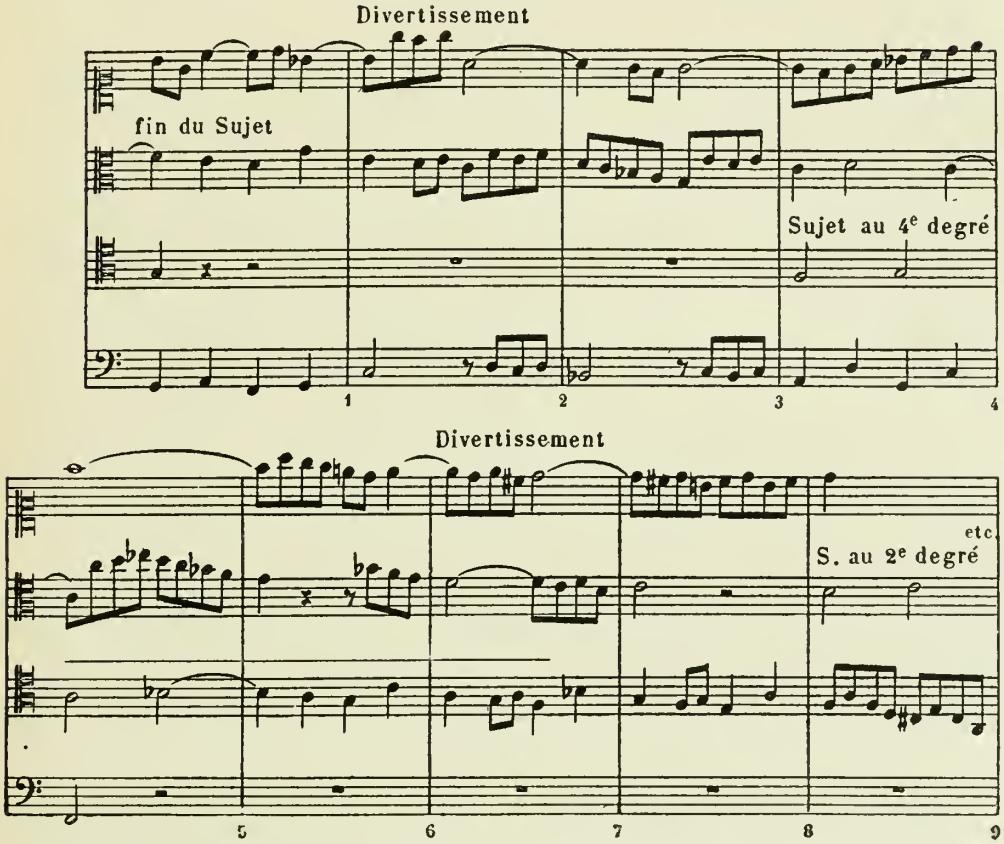
J. S. BACH. **Fugue en Sol maj. pour orgue**



409. — Parfois aussi le sujet commençant par la tonique peut être introduit sur une *cadence parfaite* terminant un divertissement ; cela se fait surtout lorsque le divertissement suivant est tiré d'une figure différente de celle qui a servi de thème au précédent.

Exemple :

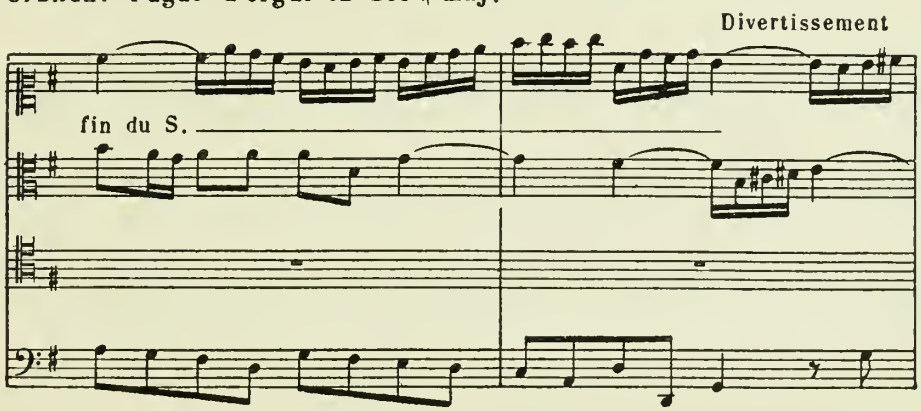
J. S. BACH. Fugue d'orgue en Ut ♮ majeur

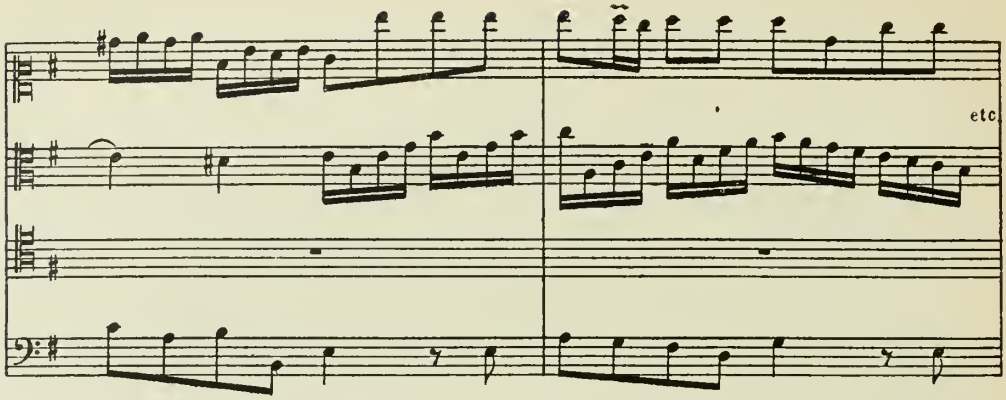


Dans cet exemple, la cadence parfaite est évitée par l'emploi (au *soprano*) du *si* ♭ (à la fin de la 1re mesure) qui prépare le ton de *fa majeur* dans lequel doit se faire entendre le sujet : mais la cadence parfaite dans ce ton ne se termine que sur la 2e mesure du sujet, qui entre sur la formule même de la *cadence* (mesures 4 et 5).

410. — L'emploi de la *cadence parfaite* est également justifié au cours d'un divertissement, lorsque l'on continue celui-ci avec une figure différente de celle dont on s'était servi pour le commencer : Exemple :

J. S. BACH. Fugue d'orgue en Sol ♮ maj.



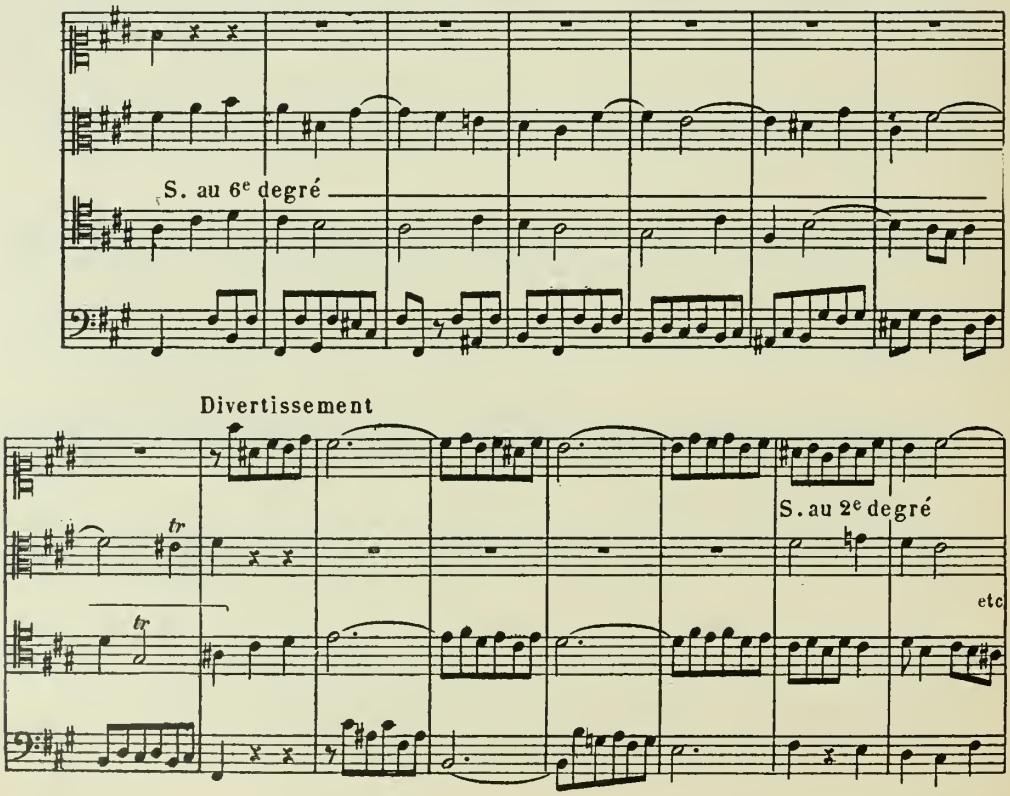


Ici la cadence, qui, à la deuxième mesure, a été évitée par le retard placé au 3e temps, se fait à la moitié de la 3e mesure : on observera qu'elle donne un relief très marqué à la nouvelle figure mélodique qui sert de thème à la suite du divertissement.

411. — Sous la même réserve de ne pas interrompre la *continuité mélodique* de la fugue, on emploie quelquefois la *cadence parfaite* pour faire commencer un divertissement à la fin d'une entrée du sujet.

L'exemple suivant commence et se termine sur une cadence parfaite : ici l'emploi de ces deux cadences est justifié par la longueur du sujet et par le caractère profondément expressif de sa mélodie, qui a permis à Bach de construire cette fugue en créant sans cesse en quelque sorte une opposition entre le sujet et les divertissements qui l'encadrent. De cette disposition, peu usitée dans la fugue d'École, se dégage l'impression d'un dialogue plein de charme et de mélancolie.

J. S. BACH. **Fugue d'orgue en La♮ maj.**



412.— De quelque façon que, au cours d'une fugue, on emploie la cadence parfaite, on ne doit la faire intervenir que *lorsqu'elle est motivée par le* SENS MÉLODIQUE *des parties :* il est des fugues où elle se présentera naturellement un grand nombre de fois, d'autres où son emploi ne sera pas justifié. On ne peut là-dessus formuler une règle : la logique seule du compositeur et son bon sens lui serviront de guide. On acquerra d'ailleurs plus de jugement en analysant à ce point de vue les fugues de Bach.

La fugue en la ♯ majeur, d'où nous avons extrait l'exemple précédent est un excellent modèle : les cadences parfaites y sont nombreuses et, chaque fois, leur nécessité ressort du caractère expressif du passage qui leur donne naissance ou du relief qu'elles apportent à ce qui les suit.

413.— *Cependant, il est une partie de la fugue où l'on évitera les cadences parfaites : c'est l'*EXPOSITION. Là, toutes les entrées doivent former une chaîne ininterrompue, et l'on s'ingéniera à éviter les moindres solutions de continuité dans la trame mélodique et dans l'écriture des parties — *l'exposition* formant un tout indivisible qui n'est complet qu'à l'achèvement de la quatrième entrée du sujet.

DU STYLE DE LA FUGUE.

414. — Ce qu'on appelle — assez improprement d'ailleurs — *le* STYLE *de la fugue* n'est autre chose que l'ensemble des procédés mis en œuvre pour construire une fugue. De ce que toutes les fugues présentent ce caractère commun d'être écrites dans la forme de l'*imitation*, il ne s'ensuit pas que toutes doivent se ressembler : c'est justement le reproche que l'on est fondé de faire à la « *fugue d'École* », de vouloir imposer à toute espèce de sujet une marche et une conduite uniformes ; et l'on doit soigneusement se garder de tomber dans le défaut de faire la même fugue sur des sujets de *style différent*. En réalité chaque sujet implique en soi un *style spécial*, dû tant à la nature et au rythme de sa mélodie qu'aux moyens d'expression mis en œuvre (*voix ou instruments*) par le compositeur. Cela n'a pas besoin d'être démontré.

415. — Les seules *différences* que l'on puisse trouver entre la *fugue vocale* et la *fugue instrumentale* sont justement dues à la nécessité de tenir compte de l'étendue des voix ou du plus ou moins de difficultés d'intonation de certains intervalles, pour les unes, des conditions d'exécution pour les autres.

Il ressort de là que l'UNITÉ DE STYLE dans une fugue sera assurée par l'observation de ce seul précepte : « **Faire la fugue de son sujet.** »

RÔLE EXPRESSIF DU CONTRESUJET.

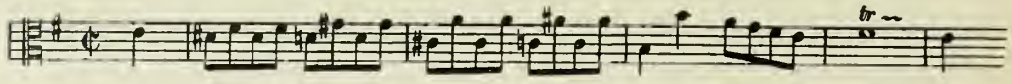
416. — La première condition à remplir sera évidemment de bien *déterminer*, pour les auditeurs, le SENTIMENT et le CARACTÈRE que l'on attribue au *sujet*. En dehors des indications de *mode* et de *mouvement* qui n'ont qu'une valeur très vague et générale, on remarquera que c'est précisément au *contresujet* qu'est dévolu le rôle de préciser le CARACTÈRE du sujet. S'il n'avait pour but que de donner à celui-ci un complément harmonique, le *contresujet* pourrait sans inconvénient être remplacé par un contrepoint quelconque.

Le *contresujet* devra donc accentuer le caractère du *sujet* en mettant en relief non seulement le *rythme* de celui-ci, mais encore et bien plus son côté *expressif*.

417. — Le contresujet, cela a été dit précédemment, doit *contraster* avec le sujet mais ne peut en aucun cas faire une disparate avec lui : c'est la violation de ce principe qui nous fait paraître insupportables certaines fugues dans lesquelles à un *sujet* de caractère austère, noble et grave est opposé un *contresujet* dont les vocalises et l'allure sautillante donnent une impression de parodie.

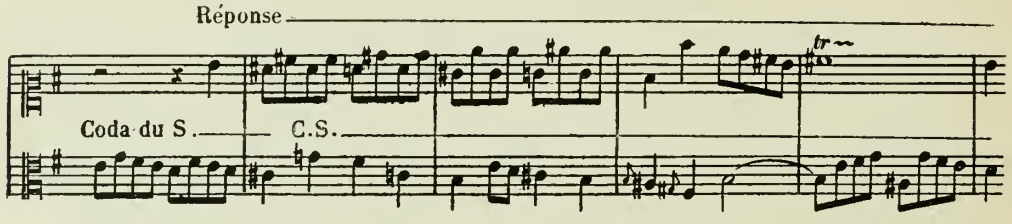
Quoique Bach tombe quelquefois dans ce travers, mais plus rarement que d'autres et surtout dans ses *fugues vocales*, c'est chez lui, dans ses *fugues instrumentales* (orgue et clavecin) que l'on trouvera les plus beaux modèles.

418. — Si l'on considère par exemple le sujet de la *fugue d'orgue* en *mi* ♯ *mineur*,



les indications que l'on peut tirer soit du *mode*, soit du *mouvement* (C *barré*), sont des plus vagues : un tel sujet évidemment, au point de vue de l'*expression*, prête aux interprétations les plus diverses.

Intervienne alors le *contresujet*, dès l'entrée de la réponse,



aucun doute désormais n'est plus possible : le *contresujet*, *de par son caractère* EXPRESSIF, imprime au *sujet* une allure absolument définie et par suite va prendre dans la genèse de la fugue, au point de vue du *style*, un rôle prépondérant. La fugue tout entière, pour être le développement de l'idée musicale proposée par le *sujet* telle qu'elle a été déterminée par le *contresujet*, devra emprunter à celui-ci non seulement ses rythmes mais encore son *sentiment*, son *expression* : de nouveaux rythmes, de nouvelles figures mélodiques même pourront être introduits dès lors dans le courant du morceau, pourvu qu'ils participent du caractère expressif du *sujet* et du *contresujet* ou que, par leur contraste, ils accentuent ce caractère.

419. — En général, *un sujet d'allure* GRAVE supportera plus facilement un *contresujet* MOUVEMENTÉ, qu'un sujet de *rythme vif* et *léger*. Dans le premier cas, toutefois, si l'on donne du mouvement au *contresujet*, ce ne peut être qu'à l'aide de dessins mélodiques de caractère TRÈS EXPRESSIF, sous peine de tomber dans le défaut que nous reprochions plus haut aux fugues à vocalises.

Si le sujet est vif, on comprend facilement qu'un contresujet trop mouvementé risquera d'amener de la confusion dans l'écriture et que l'effet de la fugue en sera amoindri.

Il est d'ailleurs impossible de formuler des règles précises sur ce point spécial et les exemples de contresujets donnés aux chapitres IV et V et à la fin de la 1re partie de ce traité, ainsi que l'étude des fugues de Bach et des autres maîtres renseigneront suffisamment les élèves pour nous dispenser de citer ici de nouveaux exemples.

PARTIES LIBRES.

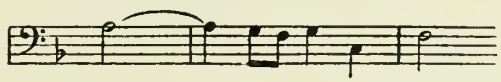
420. — Les PARTIES LIBRES entendues dans l'*exposition* doivent également contribuer à accentuer le CARACTÈRE du *sujet* : elles ne peuvent être musicalement conçues comme parties indifférentes ou de remplissage harmonique ; à ce point de vue elles seront considérées comme des *contresujets* NON RENVERSABLES et par cela même modifiables à volonté. Mais en aucun cas elles ne devront être d'un *style* opposé à celui du sujet.

UNITÉ DE STYLE. UNITÉ D'EXPRESSION.

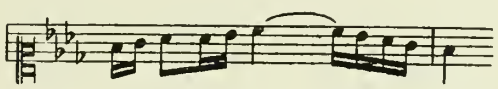
421. — On comprend dès lors que, *toute la fugue étant contenue en* PUISSANCE *dans* L'EXPOSITION, *l'unité de style de celle-ci assurera l'unité de style de celle-là ;* et nous pouvons conclure que « unité de style est synonyme d'unité d'expression » ; il sera donc possible, sans rompre cette unité, d'introduire dans une fugue des éléments nouveaux, rythmes ou mélodies, pourvu qu'ils n'entraînent pas de modifications dans le *caractère expressif* de la fugue, n'en affectant que le côté extérieur, le vêtement, si l'on peut dire, non le corps.

422. — Si le plus souvent, dans une fugue, chaque divertissement est construit sur une figure différente, *il est nombre de fugues dont* TOUS LES DIVERTISSEMENTS *sont établis sur une* MÊME FIGURE *mélodique ou rythmique :* l'essentiel est de savoir, dans ce cas, varier, à l'aide des artifices du contrepoint, les aspects d'une même mélodie, ou d'un même rythme créer un nombre suffisant de figures mélodiques différentes (1).

On trouvera des exemples de ce dernier genre de fugue dans Bach : la fugue d'orgue en ré ♯ mineur, dont tous les divertissements sont basés sur ce seul thème présenté chaque fois avec des combinaisons différentes :



la 12e fugue du clavecin bien tempéré, développée tout entière sur cette figure rythmique :



pour ne citer que celles-là, seront avec fruit analysées à ce point de vue spécial et mises en partition — ainsi que bien d'autres que les élèves pourront rechercher par eux-mêmes.

CARACTÈRE DES DIVERTISSEMENTS.

423. — Si l'*unité* de STYLE ne fait qu'un avec l'*unité* d'EXPRESSION, il sera nécessaire de choisir avec le plus grand soin les *figures* destinées aux différents DIVERTISSEMENTS. Ce travail devra être fait, nous le rappelons, sitôt

(1) Ceci n'est pas admis au Conservatoire, dans les concours notamment : on y exige — sans d'ailleurs en donner de raisons — que tous les divertissements soient établis sur des thèmes *différents :* ce qui d'ailleurs est en contradiction non seulement avec la pratique habituelle des maîtres de la fugue, mais aussi avec les procédés du *développement symphonique.*

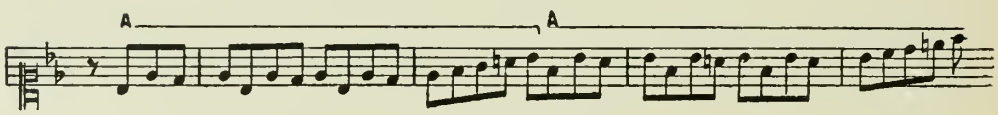
l'exposition terminée. On se rendra compte tout d'abord des *imitations* et *artifices divers* auxquels se prêtent toutes ces figures ; on écartera de propos délibéré toutes les combinaisons qui, manquant de relief musical, pourraient nuire au caractère de la fugue et en affaiblir l'intérêt ; puis on établira pour l'ensemble de la fugue un PLAN MÉLODIQUE *général* conformément à ce qui a été indiqué au chapitre V^e^, pour la préparation des divertissements, en ayant soin toutefois, à chaque retour du sujet, d'écrire toutes les parties dans leur disposition à peu près définitive, de façon à bien relier les divertissements entre eux (1).

424. — Bien que l'INVENTION MÉLODIQUE échappe, par son essence même, à toute règle précise, on peut néanmoins signaler à l'attention des élèves quelques procédés employés par les maîtres, pour apporter plus de relief à l'IDÉE musicale, en rendre le *développement* plus chaleureux et plus intéressant, et donner plus D'UNITÉ *mélodique* à la fugue.

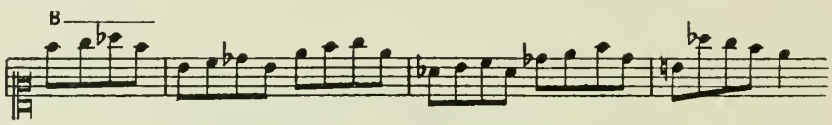
L'un de ces procédés consiste à traiter d'abord un thème mélodique dans une première progression, puis, l'ayant abandonné momentanément pour une autre figure, à le reproduire de nouveau *avec la même progression*, mais dans un autre ton. C'est là, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce traité, un moyen de *développement* SYMPHONIQUE fréquemment employé par Mozart et Beethoven.

Nous en trouvons un exemple frappant dans un des DIVERTISSEMENTS de la *fugue d'orgue* en *sol* ♯ *min.* de J.-S. BACH, divertissement dont on peut présenter succinctement la marche mélodique sous la forme suivante :

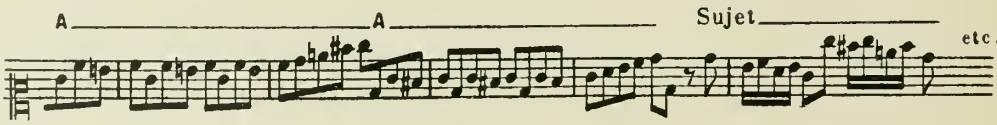
Une première progression, composée de deux figures semblables A + A'



module de mi ♭ en si ♭, puis de si ♭ en fa ♯ mineur; une seconde progression, à antécédent très court (B),



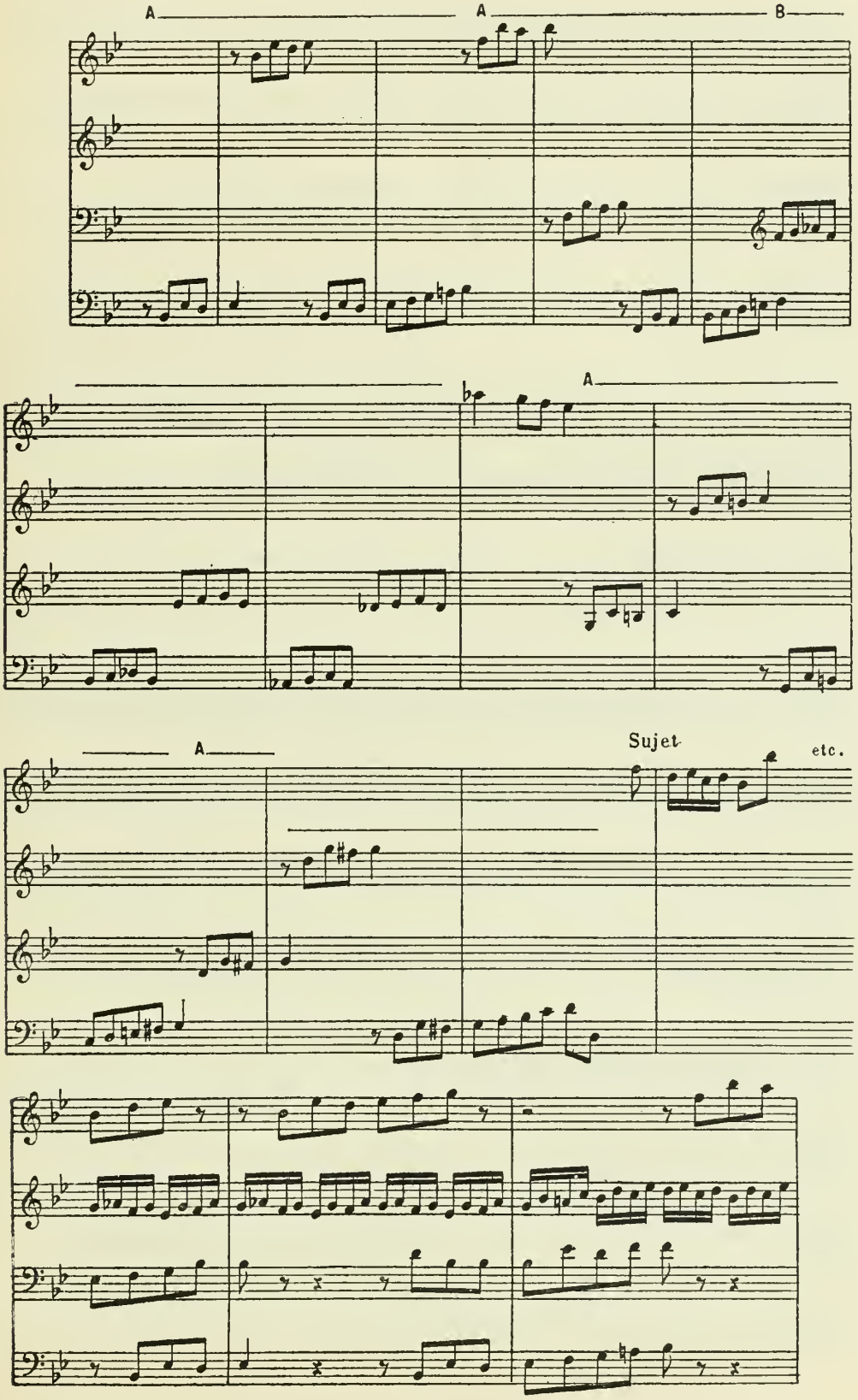
ramène, par une série de modulations, la première progression qui, entendue cette fois en ut ♯ mineur puis en sol ♯ mineur, est reproduite intégralement jusqu'au retour du sujet au ton principal de la fugue :

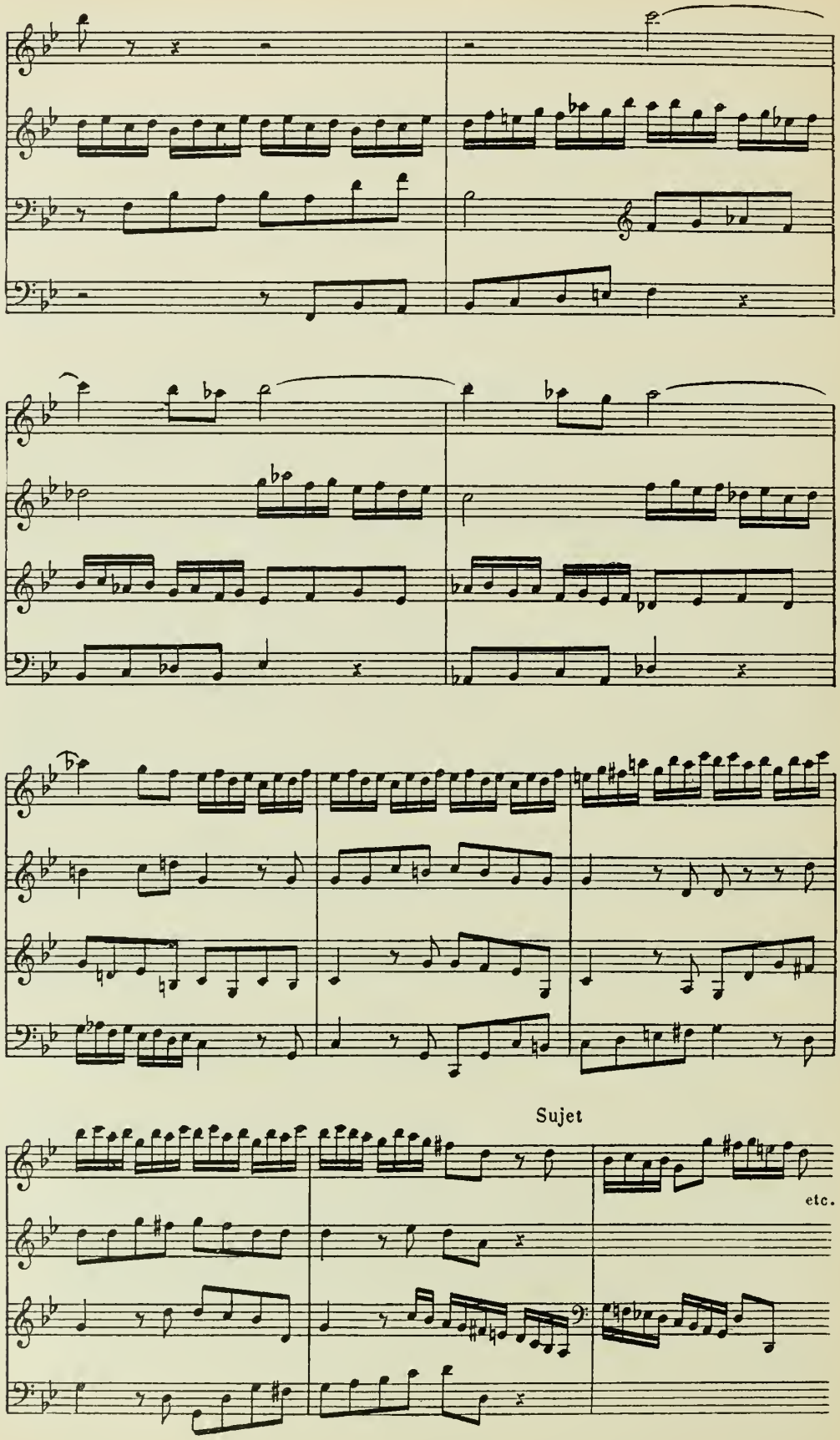


425. — Il est certain, comme on peut s'en convaincre à l'analyse, qu'une grande partie de l'intérêt de ce divertissement provient de la mise en œuvre d'une donnée très simple en soi : cependant, si ingénieuse que soit la disposition des parties dans la réalisation de Bach, on se rendra compte aisément, en supprimant le retour de la première progression, que tout l'élan et la chaleur de ce divertissement, et par conséquent sa valeur expressive, sont dus uniquement à la réaudition de cette progression avant la rentrée du sujet.

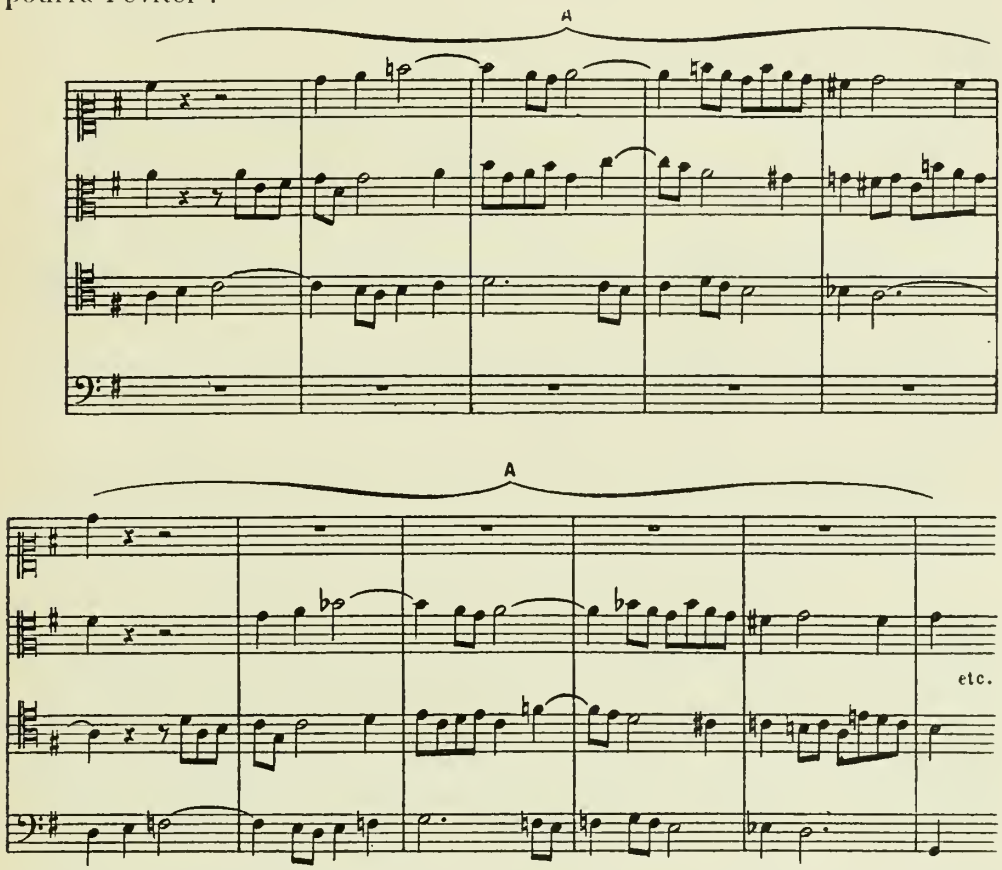
(1) Voir, à ce sujet, l'exemple donné à la fin du volume § 505.

Voici la *réalisation* de Bach, figurée d'abord sous forme de plan d'exécution, puis dans sa teneur exacte, en partition.




Sujet
etc.

426. — Il faut, si l'on peut s'exprimer ainsi, un certain doigté pour se servir du procédé précédent : les *thèmes* et *figures accessoires* y doivent présenter un intérêt au moins aussi grand que le *thème principal* du *divertissement ;* autant que possible la progression primitive offrira, à sa nouvelle apparition, une disposition différente, de façon à éviter la monotonie et les redites. Par la comparaison de l'exemple cité plus haut avec le suivant, emprunté à une fugue de F. Schubert, on se rendra compte de ce défaut et ainsi l'on pourra l'éviter :



427. — Ici, contrairement à ce que l'on a vu dans l'exemple emprunté à Bach, § 425, il n'y a pas développement du thème, mais une simple répétition due à la transposition à la quinte inférieure du premier terme A de la progression : c'est une *redite*, et l'impression de monotonie et de sécheresse est encore accentuée par la reproduction intégrale, dans le deuxième terme de la progression, des dispositions employées dans le premier terme ; le rapport des parties étant le même, la sonorité ne change pas : on a le sentiment non d'une idée qui progresse, mais d'une formule qui se répète — sorte de marche d'harmonie d'allure pseudo-mélodique.

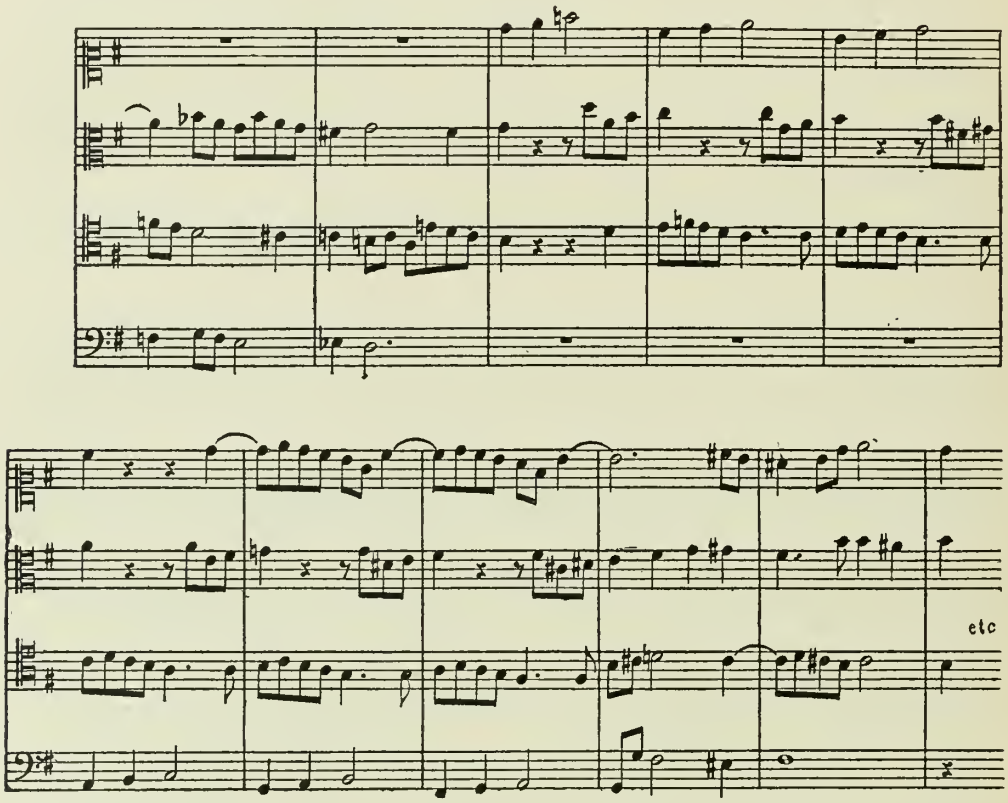
428. — Cette impression différente qui résulte de l'un et de l'autre de ces fragments tient donc à cette cause particulière que, dans l'exemple de Schubert, il n'y a pas à proprement parler de *ligne mélodique* résultant de la marche des parties mais une suite de formules, tandis que Bach, d'une forme musicale plus simple, a su tirer une véritable suite mélodique, vivante et variée d'aspect.

429. — C'est ainsi que, suivant la QUALITÉ de la *figure initiale*, une même progression harmonique donnera naissance tantôt à une série de formules

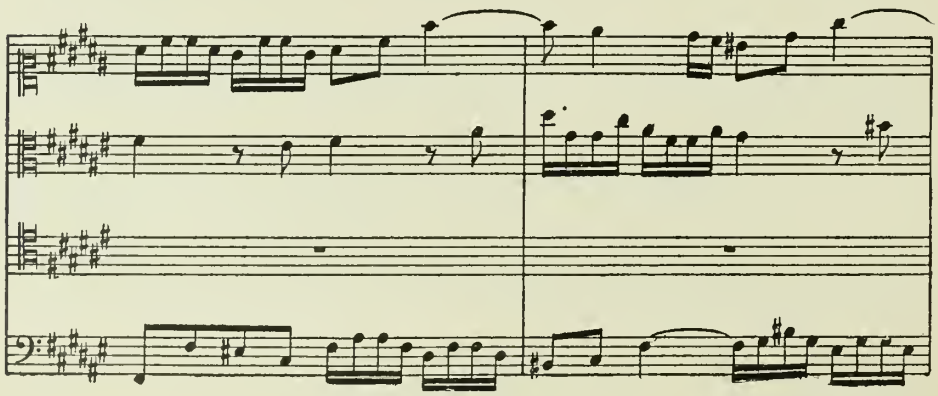
plates et mornes, tantôt à une ligne mélodique pleine de vie et d'élégance.

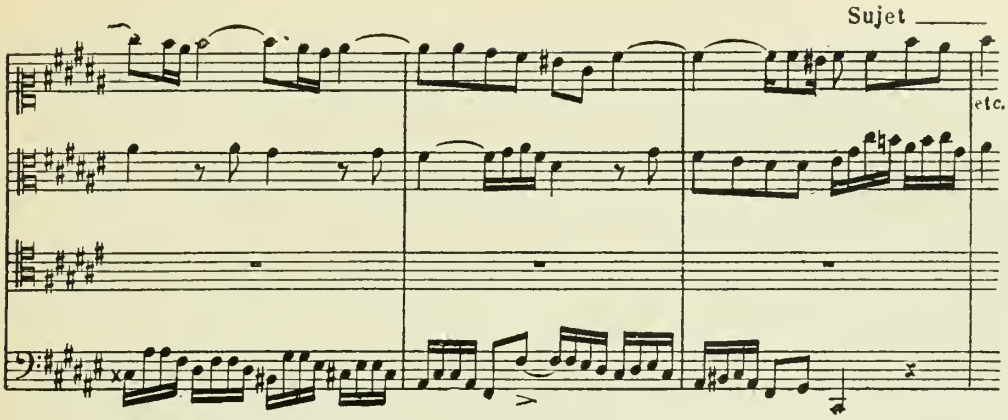
Voici par exemple deux divertissements tirés l'un, de la fugue déjà citée de Schubert, l'autre, de la 13e fugue du clavecin bien tempéré : tous deux sont construits d'après un procédé identique (*chaque partie s'imitant elle-même*) (§ 216) et sur une progression harmonique analogue. Le premier n'est que *formule*, le second est vivant, et *se développe* suivant une ligne mélodique d'un contour net, élégant et ferme : et pourtant le point de départ est le même pour tous deux, les moyens employés sont semblables. On ne peut donc conclure qu'à une différence, entre les deux, de qualité dans la matière musicale employée :

F. SCHUBERT



J.-S. BACH



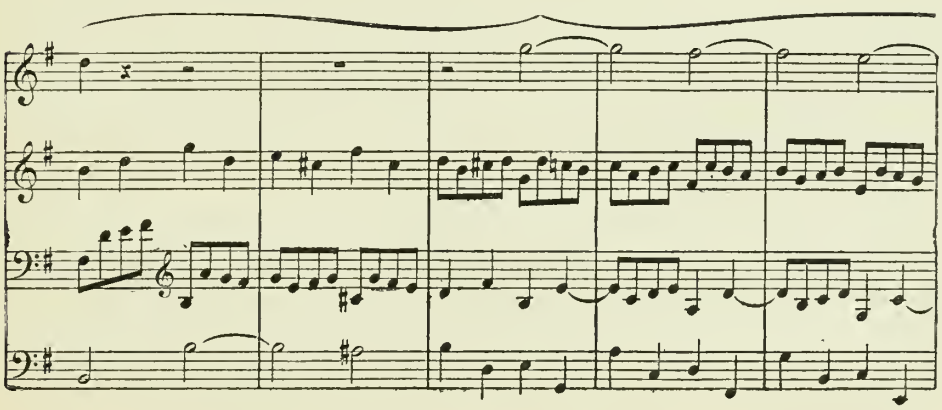


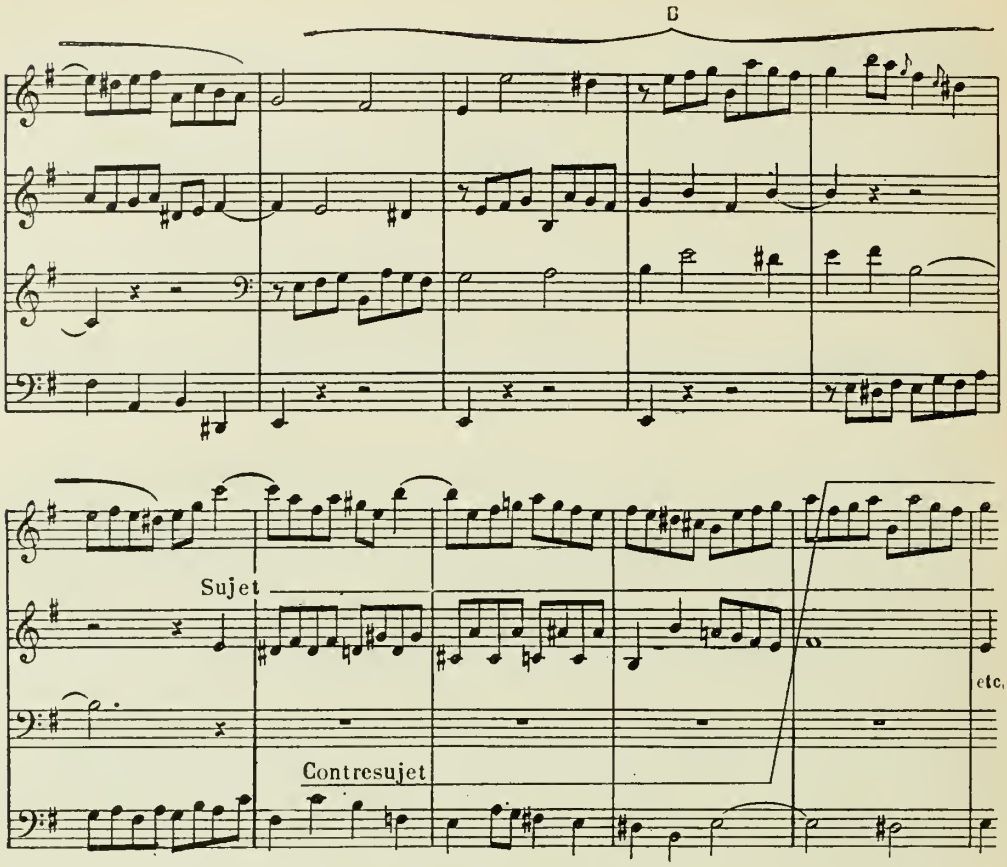
430. — Ce qu'on ne saurait trop étudier chez Bach, c'est l'extrême variété des procédés — toute habileté technique mise à part — qu'il emploie pour ramener le sujet, soit pendant, soit après les divertissements, et l'art admirable avec lequel il sait, dans tous les cas, faire concourir *musicalement* les éléments les plus divers à l'unité expressive d'une fugue.

Nous avons déjà envisagé (§§ 402 *et suivants*) ce point particulier en étudiant l'emploi de la *cadence* : nous montrerons ici, par un exemple tiré de la *fugue* en *mi* ♭ *min.* pour *orgue*, comment, dans un divertissement d'une grande profondeur de sentiment, Bach a su réserver pour la rentrée du sujet la partie la plus expressive de sa ligne mélodique.

Je ferai toutefois remarquer qu'ici l'on doit prendre garde que le procédé est intimement lié à l'idée musicale, faisant pour ainsi dire corps avec elle ; on aura donc soin, tandis que je mettrai l'un à nu, de ne pas perdre l'autre de vue ; cela m'évitera aussi de tomber dans le commentaire esthético-littéraire qui, appliqué à une œuvre musicale, ne peut être que prétexte à phraséologie creuse et vide de sens — tant il est vrai que la musique seule peut commenter la musique, et que le meilleur moyen de faire sentir une belle phrase musicale, c'est de la jouer ou de la chanter.

Exemple :





431. — Sans insister sur la beauté intrinsèque de ce fragment, beauté que les musiciens ressentiront sans qu'il soit besoin de s'épancher — tel un critique — en effusions plus ou moins lyriques, me plaçant au point de vue plus terre à terre du métier, je ferai remarquer que Bach a procédé par une série de contrastes — pratiquant en cela l'*art des oppositions* trop inconnu à nombre de compositeurs — : le divertissement se compose essentiellement de deux progressions, l'une (A) descendante, l'autre (B) ascendante. Cette dernière, anticipant volontairement sur la tonalité dans laquelle va reparaître le sujet, fait entendre quatre fois successivement la même figure avec la *même cadence* — mais avec des combinaisons et par suite avec des sonorités différentes. Cette apparente monotonie met en relief plus accusé la rentrée du sujet : à ce moment tout concourt à augmenter l'intensité de l'expression : la ligne mélodique qui, dans l'échelle des sons, atteint son point le plus aigu ; le retour du sujet et du contresujet ; l'effet, dès lors, ne peut plus que décroître progressivement, et cette atténuation du sentiment expressif se continue pendant deux mesures encore après que l'on a cessé d'entendre le sujet, tandis que commence un nouveau divertissement.

432. — Il ne s'agit donc plus ici d'*artifices d'écriture*, mais de *composition musicale* et c'est le cas ou jamais de rappeler ce principe qu'il faut composer une fugue avant de l'écrire : ce qui fait la qualité d'une fugue, comme de toute autre œuvre musicale, ce n'est pas tant l'habileté avec laquelle on manie les procédés divers du contrepoint, que la valeur des idées auxquelles ces procédés servent de moyen d'expression.

433. — Partout d'ailleurs, dans la fugue, il faut faire œuvre de musicien et de compositeur : chaque partie doit être à ce point de vue, l'objet des mêmes soins et du même travail : le *stretto* notamment nécessite à tout instant l'intervention du jugement et du sens musical. Un principe guidera essentiellement l'élève : « **Ne jamais sacrifier la musique à de vaines combinaisons de contrepoint,** » c'est-à-dire n'admettre ces combinaisons qu'autant qu'elles produiront un effet MUSICAL — une *suite mélodique* — et rejeter impitoyablement les autres, si ingénieuses soient-elles.

DIFFÉRENTS ENCHAÎNEMENTS DU STRETTO.

434. — Il est, dans la *fugue d'École*, plusieurs manières de rattacher le stretto à la première partie de la fugue. On peut :

1° Enchaîner directement le dernier divertissement au premier stretto ;

2° Faire une cadence évitée ou rompue, avec un arrêt marqué par un point d'orgue, entre le divertissement et le stretto ;

3° Faire entendre avant le stretto une pédale sur la dominante (ou plus rarement sur un autre degré) en reliant cette pédale directement au stretto, sans interruption, ou en la séparant du stretto par un point d'orgue.

435. — Quelle que soit la disposition adoptée, le *dernier divertissement* devra, par une structure plus serrée, préparer le *stretto*, de telle façon que celui-ci soit la continuation logique et naturelle de la première partie de la fugue, sans que l'on ait l'impression d'une redite de l'exposition ou d'une interruption dans le sens musical.

RÔLE DE LA PÉDALE.

436. — Nous avons, au chapitre IX, examiné en détail les divers aspects que peut prendre une pédale ; ce que nous en avons dit permet de se rendre compte aisément de son rôle dans la composition musicale d'une fugue.

De même que, *harmoniquement*, la *pédale* présente cet avantage de grouper, sur une *note* appartenant comme bon degré au ton principal, les accords les plus étrangers à ce degré et de les faire se succéder rapidement sans que le sentiment de la tonalité perde de sa force, de même elle permet de faire reparaître, si l'on veut, et en passant dans des tons souvent fort éloignés, *les principaux éléments mélodiques de la fugue*, de les resserrer ; et par suite, elle apporte à la fugue un élan nouveau au moment même où l'on approche de la conclusion.

PLACE DE LA PÉDALE.

437. — C'est d'ailleurs près de cette conclusion que la pédale trouve logiquement sa place — c'est-à-dire AVANT *le stretto* — qui est comme la péroraison de la fugue, ou seulement *à la fin de cette péroraison*. Cela tient évidemment aussi à l'exaltation du sens tonal que détermine soit une pédale sur la *tonique* — affirmation du ton principal — soit une pédale sur la *dominante* — entraînant, par l'audition prolongée de ce degré le besoin en quelque sorte irrésistible d'une *cadence parfaite :* il arrive bien que, dans la *deuxième section* de la fugue, on fasse entendre une *pédale* sur un autre degré que la

dominante ou la tonique : mais alors ce degré prend, par rapport aux tonalités entendues immédiatement avant ou après la pédale, le caractère d'une *dominante*, et n'a jamais celui d'une tonique, qui impliquerait *nécessairement* le sentiment et l'idée d'une conclusion.

438. — On conçoit dès lors qu'il est impossible d'attribuer à la *pédale de* TONIQUE une place autre que celle qu'on lui assigne en toute logique, c'est-à-dire L'EXTRÊME FIN DU STRETTO, soit que la fugue finisse sur cette *pédale*, soit que, ce qui est plus rare, la *pédale* soit suivie d'une *cadence* définitive — *parfaite* ou *plagale*.

439. — Ces explications données — pour justifier théoriquement et par des raisons tirées de la nature même de la *pédale*, la place qu'elle occupe dans la fugue — il nous reste à examiner quelle doit être son importance et les diverses façons dont, au point de vue de la *composition musicale*, on peut la concevoir et la réaliser.

IMPORTANCE DE LA PÉDALE.

440. — L'importance de la *pédale* — c'est-à-dire sa longueur et sa qualité musicale — varie suivant des causes multiples : chez les maîtres, il est nombre de fugues où la *pédale* n'est pas employée ; dans d'autres cas, on trouve UNE ou PLUSIEURS *pédales* — les unes fort courtes, c'est-à-dire ne dépassant pas deux mesures, les autres très développées, quelquefois même d'une manière en apparence excessive, si on les compare à l'ensemble de la fugue dont elles font partie ; — mais ceci est affaire de jugement de la part du compositeur ; le principal est de ne jamais donner l'impression d'un manque de proportions : qu'importe la *longueur réelle* de telle ou telle partie de la fugue, si à l'audition elle ne *paraît* pas longue !

441. — Dans la fugue d'École, il est de règle de faire entendre soit une pédale de dominante, soit une pédale de tonique, soit, au gré de l'élève, l'une et l'autre. La place assignée est : pour la PÉDALE *de* DOMINANTE, la fin *du divertissement qui précède immédiatement le 1^er^ stretto* — et, dans ce cas, on fait une PÉDALE *de* TONIQUE à la fin de la fugue —; ou bien on fait une PÉDALE *de* DOMINANTE *dans la dernière partie du stretto* et on la fait suivre d'une courte PÉDALE *de* TONIQUE comme conclusion : certains professeurs aiment que, dans ce dernier cas, les deux pédales ne s'enchaînent pas immédiatement, mais soient séparées par une ou deux mesures de stretto ; d'autres montrent une préférence pour l'enchaînement direct par cadence évitée, suivant une formule fréquemment usitée dans les leçons d'harmonie ; tout cela est affaire de goûts particuliers et constitue non pas une règle mais plutôt une mode variant suivant les époques et les directeurs. Je ne donne donc ces indications que pour mémoire, laissant aux élèves le soin de s'enquérir de ce qui est le mieux porté en ce genre dans les concours. Cela n'a rien à voir avec l'étude de la fugue. Je ferai toutefois observer que, dans les rares occasions où leurs fugues se rapprochent de la forme de la fugue d'École, les maîtres ont employé la pédale de dominante avant le stretto, réservant pour la fin de la fugue la pédale de tonique.

442. — Les éléments musicaux servant à construire une *pédale* variant selon que cette pédale est entendue avant le premier stretto ou à la fin du

dernier, il est clair que, dans chacun de ces cas, la *composition musicale* de la PÉDALE sera différente.

Bien que cela soit du domaine de l'imagination et qu'on ne puisse formuler de règles précises au sujet de l'*invention musicale*, il y a lieu toutefois de signaler aux élèves quelques *procédés* dont la pratique servira de base à de premiers essais et leur permettra ultérieurement de créer plus facilement de nouvelles formes.

COMPOSITION DE LA PÉDALE.

443. — Le plus généralement, la PÉDALE *intervient au cours d'un divertissement :* elle contribue alors à le continuer. On peut donc — pour la facilité de cette étude — admettre que cette intervention, dans le plus grand nombre de cas, est susceptible de se produire des trois manières suivantes — en considérant tout d'abord qu'il s'agit d'une PÉDALE *de* DOMINANTE *entendue* AVANT *le* PREMIER STRETTO :

1° Lorsque le divertissement est arrivé au point extrême d'une progression mélodique ascendante ;

2° Lorsque le divertissement est arrivé au point extrême d'une progression mélodique descendante ;

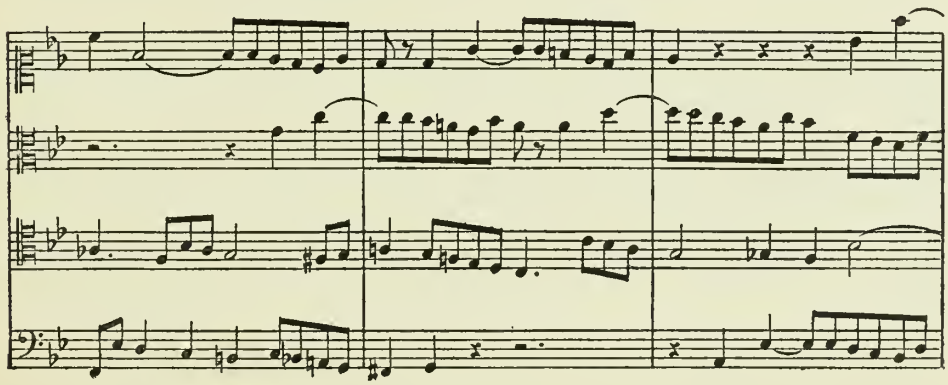
3° Lorsque, le divertissement étant en progression mélodique — ascendante ou descendante — le point extrême n'en a pas été atteint.

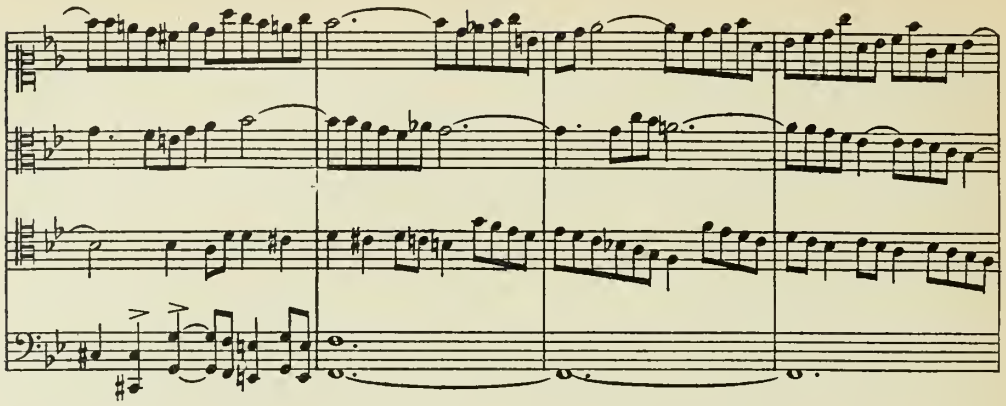
Je le répète, cette façon de généraliser est en soi trop restrictive et n'a d'autre but que de fournir aux élèves un point de départ précis pour leurs exercices.

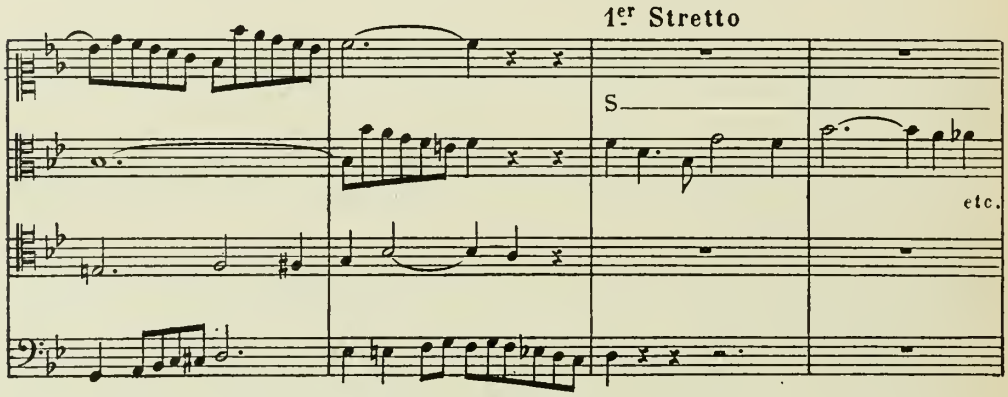
444. — Dans les deux premiers cas, le *point extrême* de la *progression mélodique* étant atteint, il sera logique de continuer, *sur la pédale*, le *divertissement* suivant une *progression* INVERSE de la progression précédente — cette nouvelle progression devant être *musicalement* composée des mêmes éléments que la première — ceci dit *en principe* mais non d'une façon absolue.

Exemple :

a) Pédale entrant au cours d'un divertissement, au point extrême d'une progression ascendante.

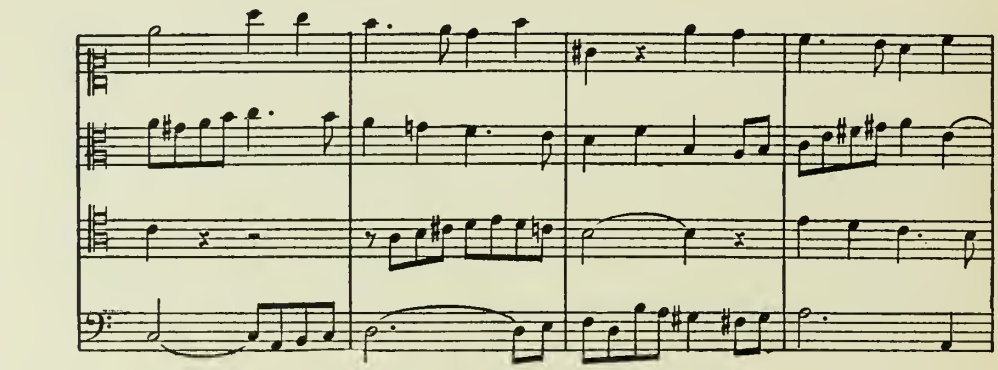


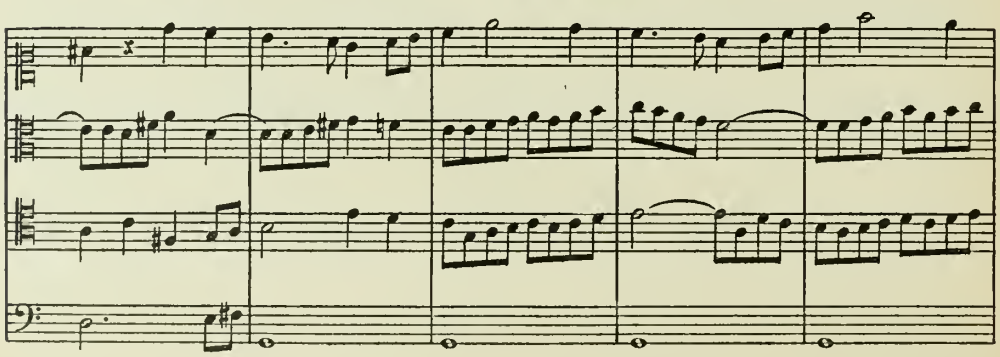


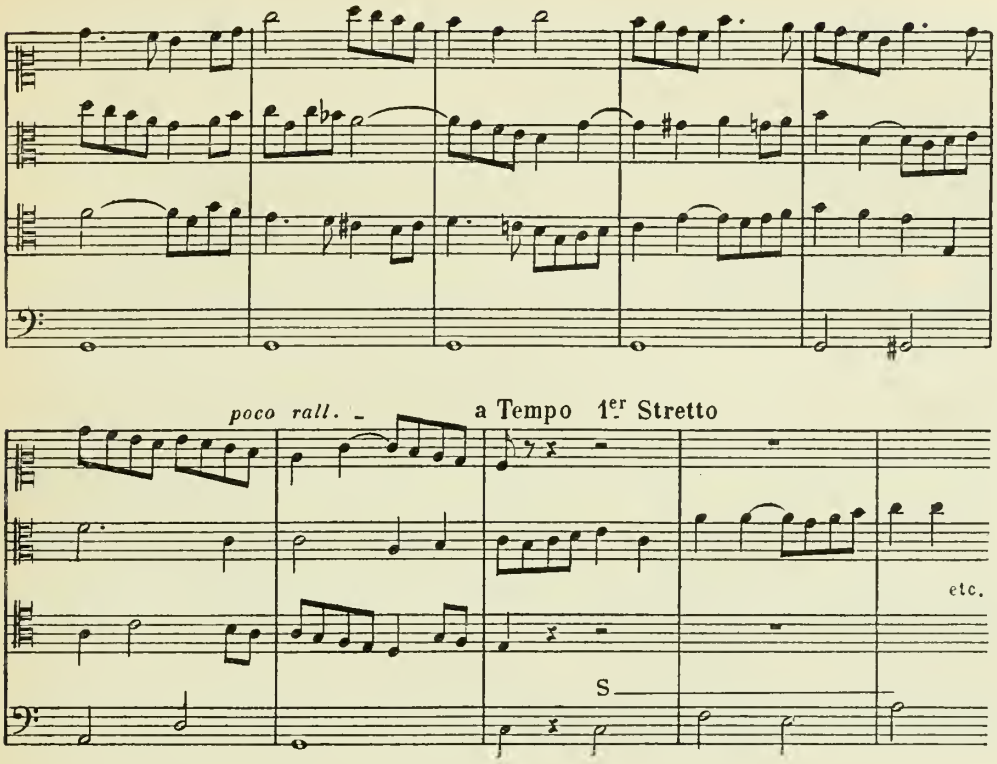


b) Pédale entrant au cours d'un divertissement, au point extrême d'une progression descendante.

MAX D'OLLONE. Fugue sur un Sujet de GOUNOD.



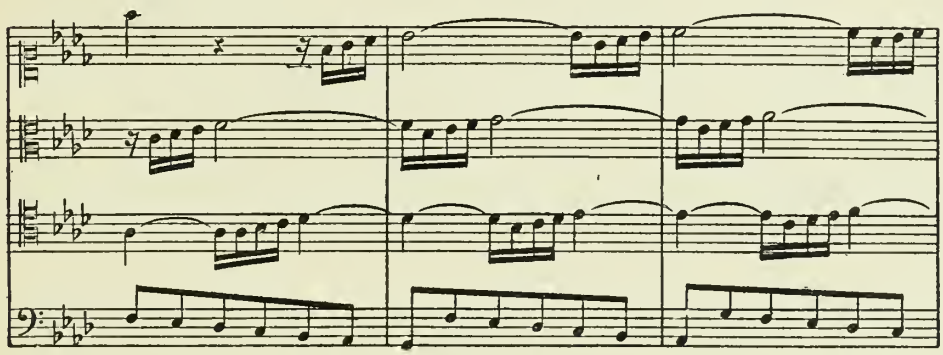




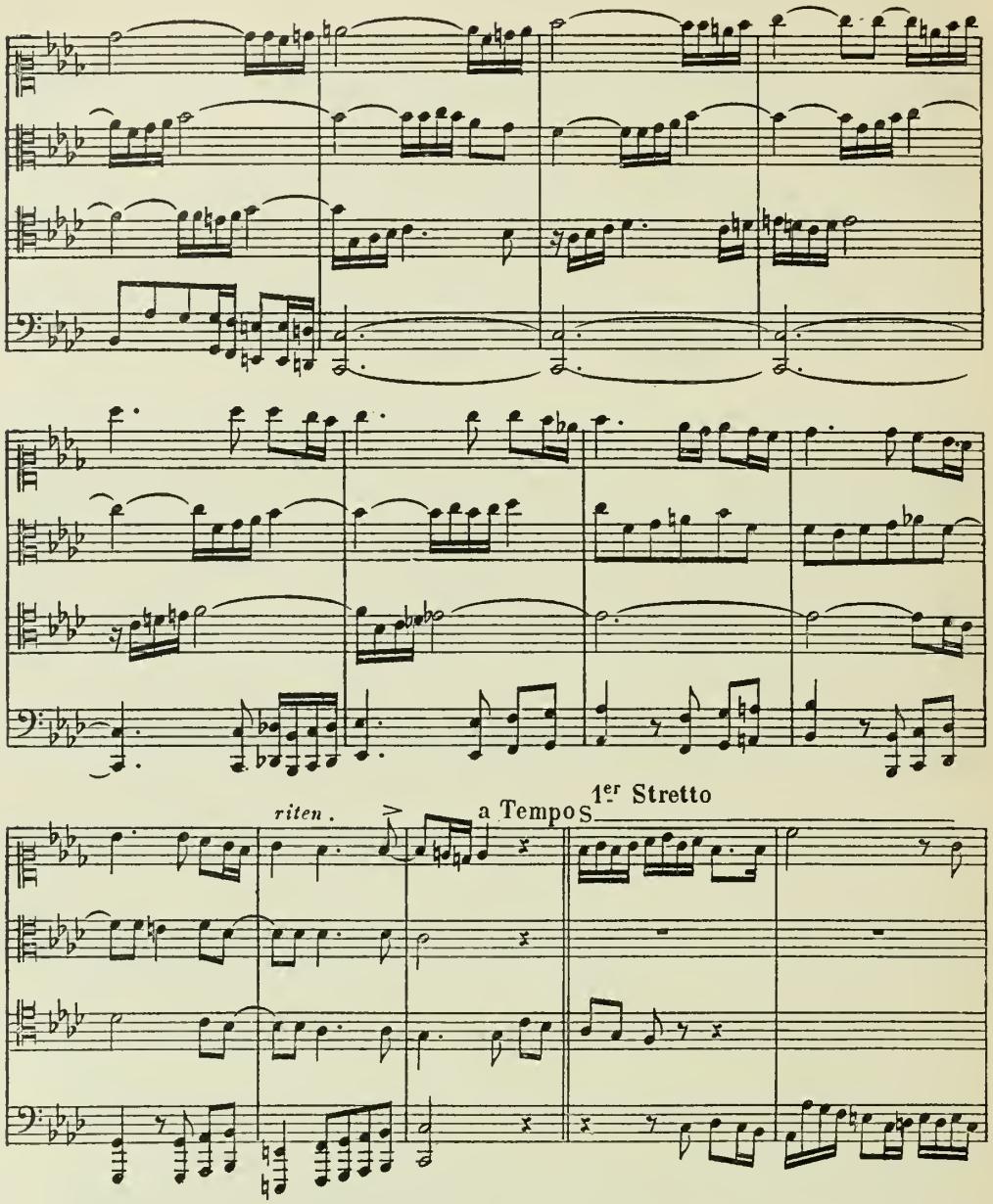
445. — Lorsque la *pédale* intervient, dans un divertissement *au cours* d'une *progression* ascendante ou descendante, il est naturel que celle-ci ne soit pas interrompue et se continue sur la pédale, pour reprendre ensuite une marche *inverse*, aussitôt son point extrême atteint. Voici un exemple de la forme que peut affecter cette partie de la fugue dans un semblable cas : (1)

J. BOULAY. Fugue de Concours (1er Prix 1897.) sur un Sujet de Th. DUBOIS.

Divertissement



(1) Le procédé employé dans cet exemple peut être appliqué d'une façon identique à la construction d'un divertissement où la pédale interviendrait au cours d'une *progression ascendante* : cela se conçoit sans peine et dispense de donner un second exemple.

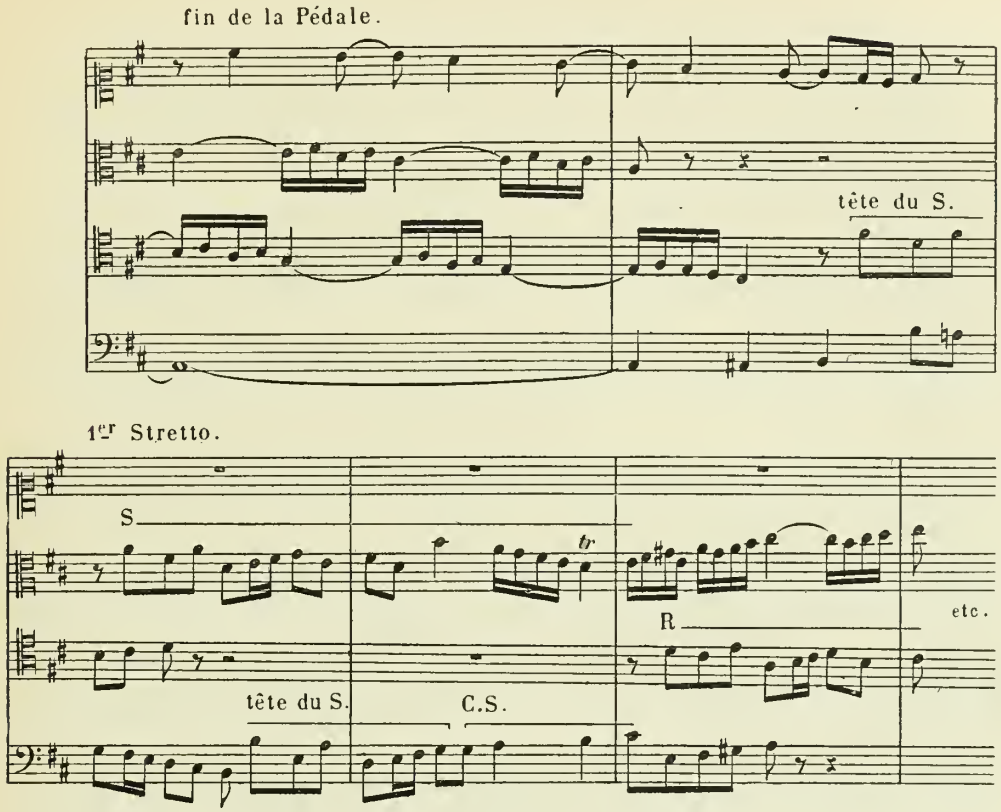


446. — Telles sont, en quelque sorte, *les trois combinaisons* TYPES *d'un* DIVERTISSEMENT *amenant une* PÉDALE : je conseille aux élèves de s'exercer tout d'abord à suivre la marche des modèles donnés ; ils pourront ensuite apporter plus de variété dans le procédé, qui, on le comprend sans peine, est susceptible de recevoir des applications multiples. Mais ils n'oublieront pas que s'il faut éviter la raideur dans sa mise en œuvre, il faut encore se garder d'agir sans plan arrêté : à l'École, le désordre, si beau soit-il, n'est jamais un effet de l'art.

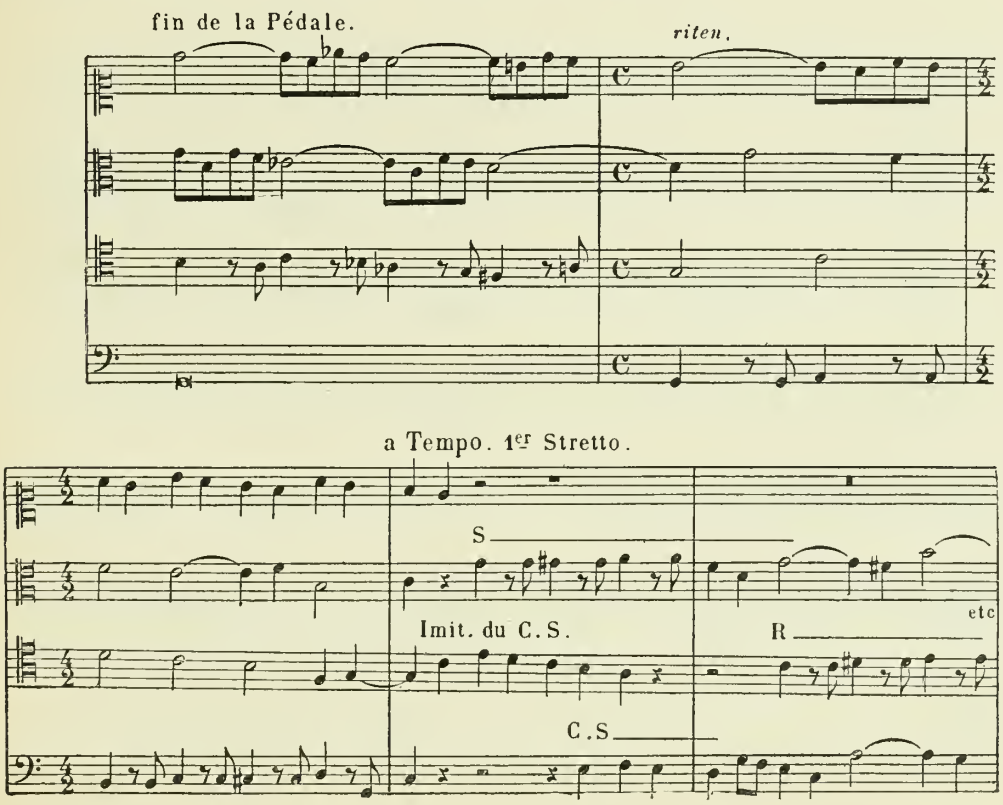
EXEMPLES D'ENCHAINEMENTS DU STRETTO.

447. — L'enchaînement du *stretto* avec la deuxième section de la fugue se fait, au gré du compositeur, de façon très variée ; on l'a vu déjà par les exemples précédents. Voici encore, à ce point de vue spécial, quelques modèles à analyser : toute latitude leur étant laissée, les élèves pourront en créer d'analogues, à leur fantaisie, en restant néanmoins dans les limites imposées par la logique et le sentiment des proportions.

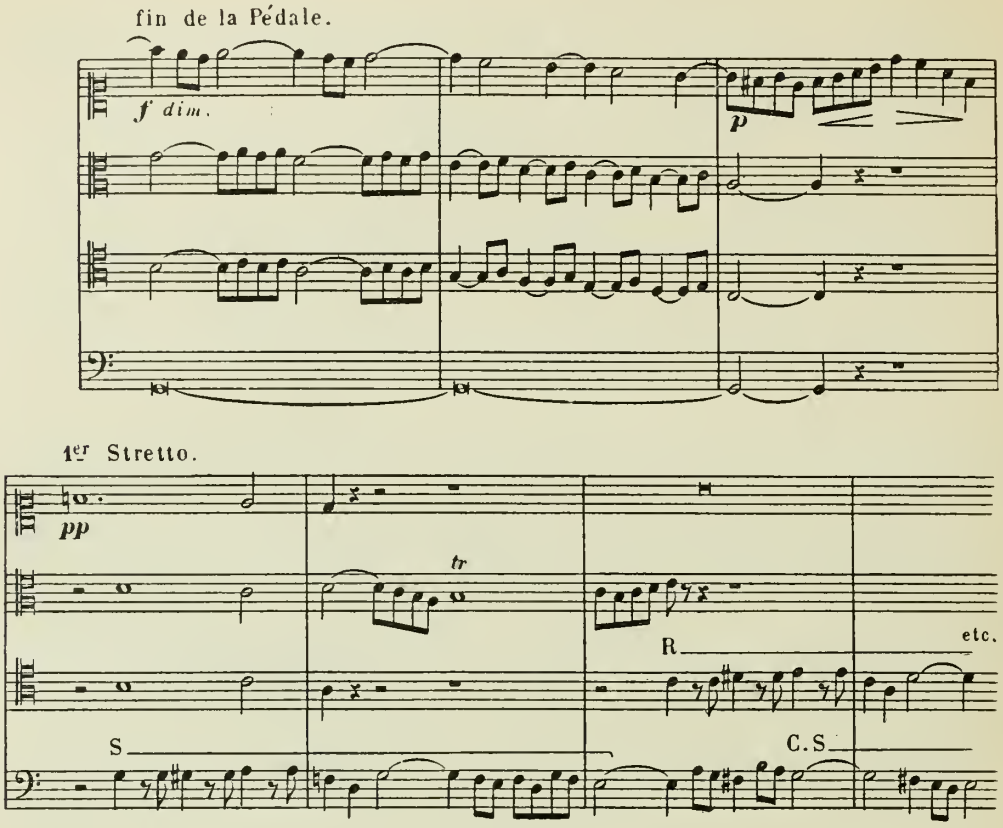
a) CH. KOECHLIN. (Fugue sur un Sujet de A. GEDALGE.)



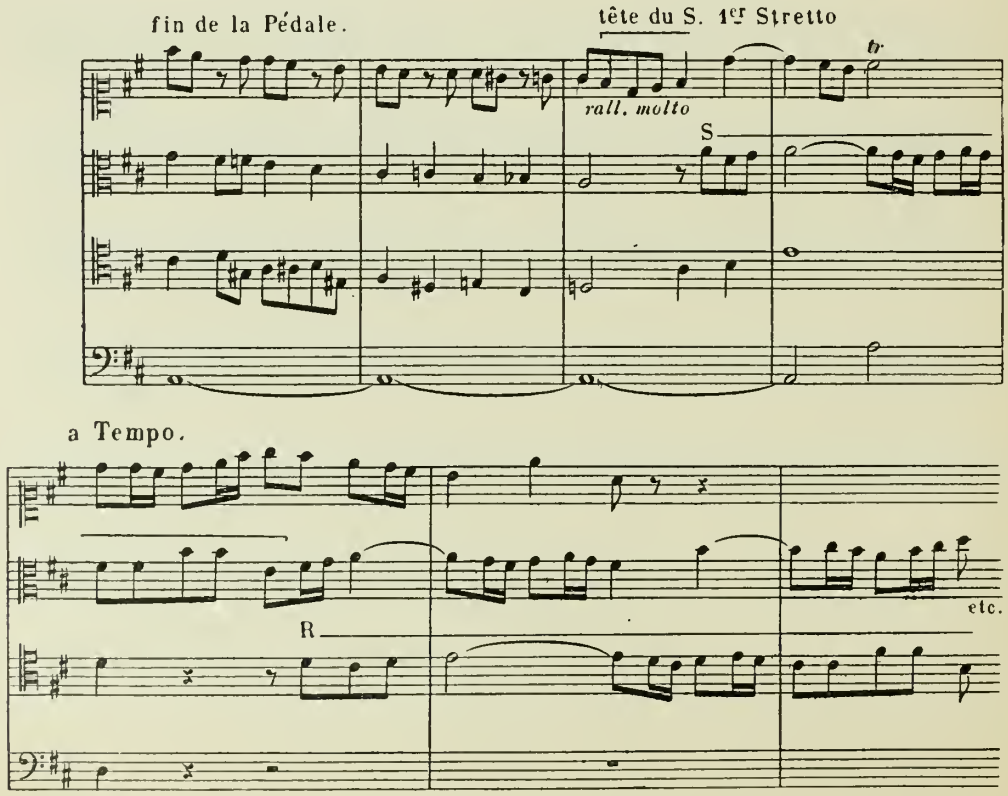
b) MAX D'OLLONE. (Fugue sur un Sujet de MASSENET.)



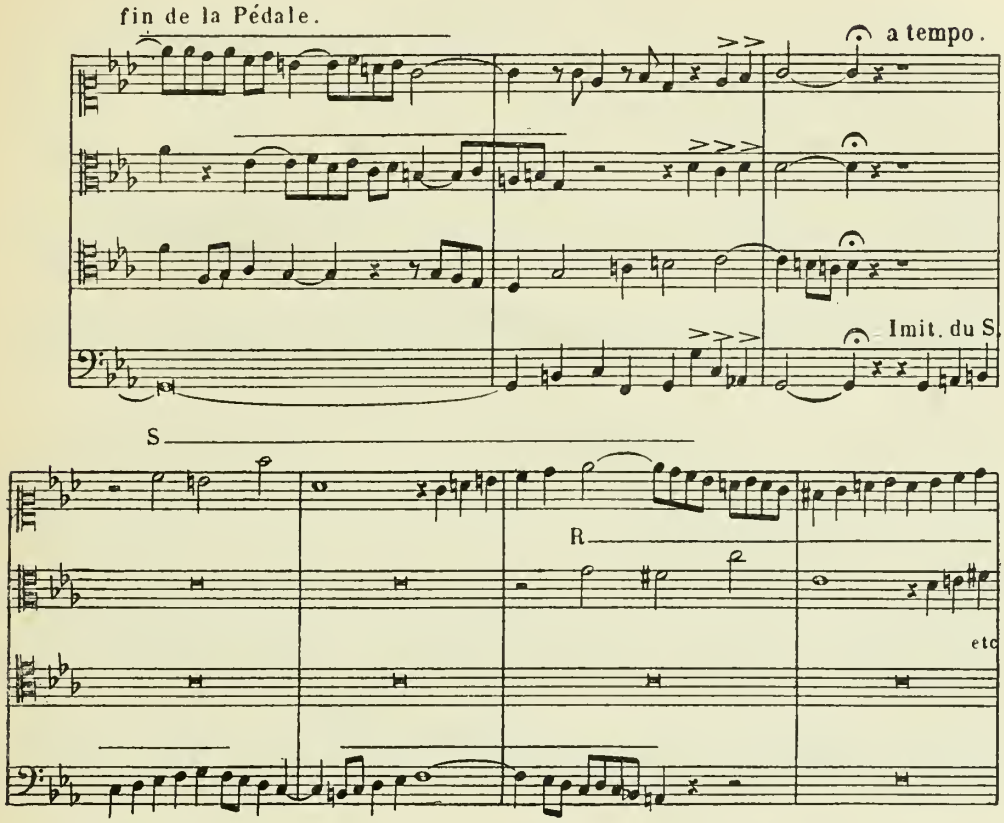
c) HENRI RABAUD. (Fugue sur un Sujet de MASSENET)



d) FERNAND HALPHEN. (Fugue sur un Sujet de A. GEDALGE.)



e) A. SAVARD. (Fugue sur un Sujet de MASSENET.)

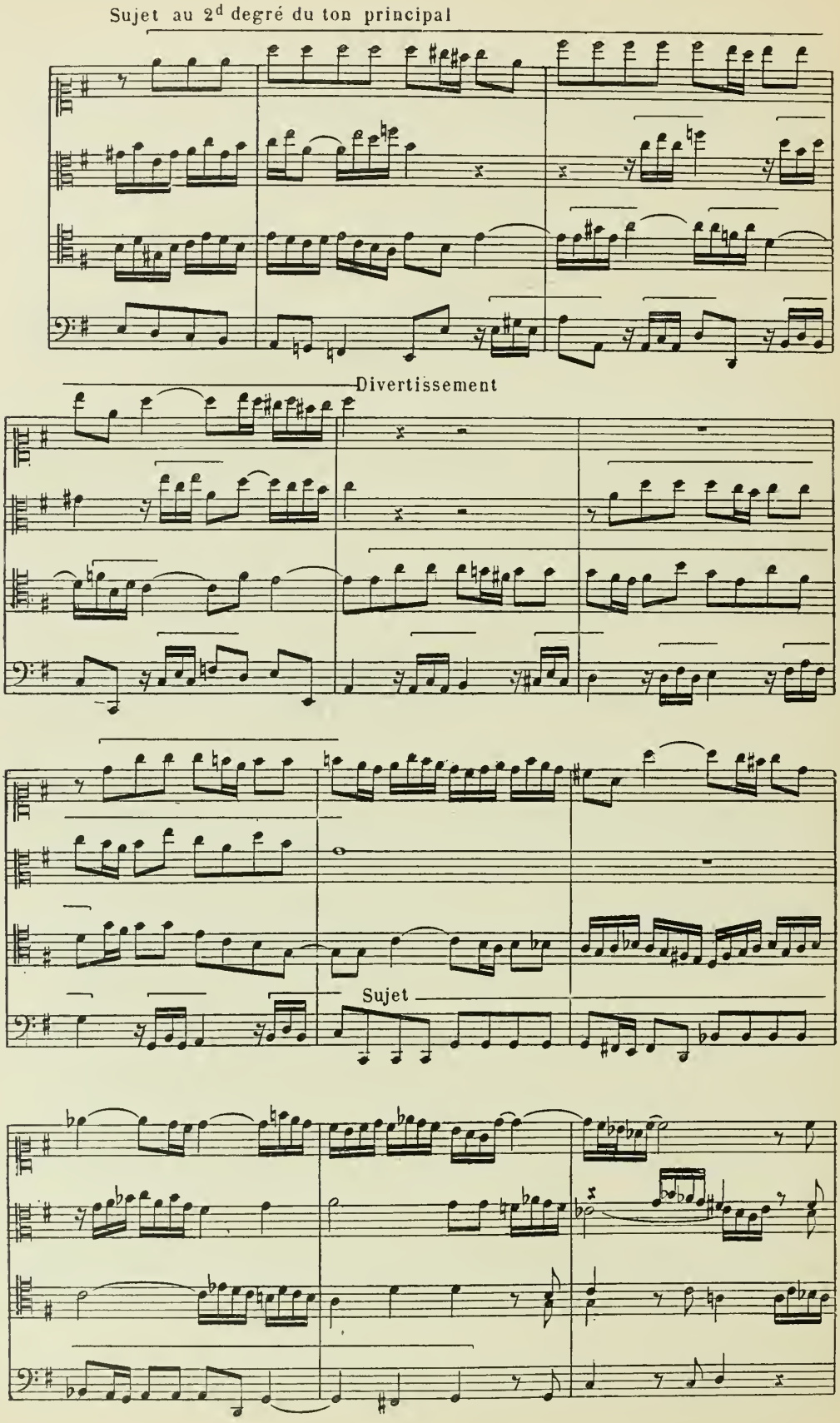


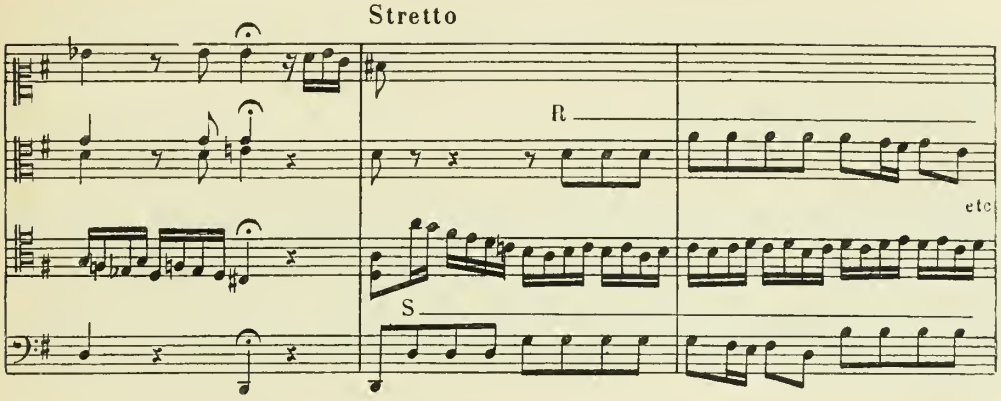
448. — Si l'on ne compose pas une *pédale* avant le premier *stretto*, celui-ci pourra néanmoins s'enchaîner avec le divertissement qui le précède, par un procédé analogue à l'un de ceux énumérés plus haut ; la *pédale* en effet n'est qu'un *incident* dans le *divertissement* et, si elle l'influence au point de vue des harmonies produites par une marche plus variée et plus libre des parties, son omission ne peut soustraire l'élève à l'obligation de donner à ce dernier divertissement la forme *serrée* qu'exige l'approche du stretto (1).

449. — Dans ce cas, il est bon de faire entendre une fois le sujet un peu avant l'entrée du 1er *stretto*, soit dans le ton de la dominante ou de la sous-dominante, soit même dans le ton principal, (2) ainsi que l'ont fait souvent les maîtres. En voici un exemple probant emprunté à la *fugue d'orgue* en *sol* ♯ *maj.* de J. S. BACH :

(1) Il y a plus : lorsqu'un sujet se prête à un si grand nombre de *combinaisons canoniques* qu'on ne puisse les utiliser toutes dans le stretto, sans donner à celui-ci une longueur disproportionnée, il sera permis, soit dans les deux divertissements qui précèdent le stretto, soit autrement, de faire entendre les *moins serrées* de ces combinaisons ; l'on n'encourra pas pour cela le reproche d'anticiper sur le stretto.

(2) Il est permis, en pareil cas, de transformer en MINEUR le *mode principal* quand celui-ci est MAJEUR et réciproquement : ce procédé donne plus de relief à l'entrée du *stretto*, par le retour du sujet au mode vrai de la fugue ; c'est ce que l'on voit dans l'exemple suivant.


Sujet au 2d degré du ton principal
Divertissement
Sujet



450. — Intentionnellement, il a été donné une certaine étendue à l'exemple précédent afin de montrer comment déjà, sous le *sujet* entendu au 2e *degré*, l'écriture des parties se resserre et se rapproche progressivement du caractère du *stretto*. Le *divertissement*, construit dans la forme *canonique* avec un fragment du *sujet*, se relie étroitement par le dessin de la *basse* aux dessins entendus immédiatement avant en *imitations* SERRÉES entre les trois parties inférieures. On remarquera également que le *thème* du divertissement, proposé par le *ténor* à la cinquième mesure de l'exemple, est toujours présenté de telle façon que la progression mélodique, qui va aboutir (8e *mesure*) à la rentrée du sujet, soit aisément perceptible et garde le plus grand relief possible.

CONDUITE MÉLODIQUE DU STRETTO.

451. — Ce doit être là la QUALITÉ ESSENTIELLE *du stretto*, sous peine de confusion. Par définition, celui-ci est constitué par une série D'ENTRÉES *de plus en plus rapprochées* du *sujet* et de la *réponse* : il est nécessaire que ces entrées soient combinées de façon à donner par leur ensemble l'impression d'une *ligne mélodique ininterrompue*, et non pas d'une suite de fragments mélodiques, séparés et simplement juxtaposés — sorte de composition à compartiments, à tiroirs, si l'on peut dire — dont le moindre inconvénient serait l'incohérence, et le pire défaut, la monotonie due à la répétition de plus en plus rapide d'une même formule — *la tête du sujet*.

452. — Pour arriver à ce résultat, il sera utile de concevoir un *plan d'ensemble* du *stretto*, plan analogue à celui que j'ai indiqué pour la première partie de la fugue ; si le stretto doit être assez développé, on pourra l'envisager sous la forme de *périodes* successives d'une certaine dimension : ce qu'il faudra éviter à tout prix, c'est de se laisser aller au hasard des combinaisons, et par suite d'aboutir à l'incohérence : il en est d'une fugue comme d'un édifice dans lequel les détails contribuent à la ligne d'ensemble, sans jamais l'altérer, sous quelque angle qu'on se place pour le regarder.

453. — On se rendra compte de cette qualité du stretto en analysant et en mettant en partition quelques-unes des fugues du Clavecin bien tempéré, de Bach, notamment celles qui portent les nos 1, 4, 8, 20, 22, 27, 29, 33, 46 ; la composition du stretto n'ayant pas, dans la fugue d'École, des limites aussi étroites que celle des deux premières sections de la fugue, il sera facile aux élèves de se rapprocher davantage des formes de Bach, sous réserve toutefois de ne pas lui emprunter certaines façons d'écrire, considérées en haut lieu comme

licencieuses ; néanmoins je conseillerai aux élèves d'étudier de près ces prétendues licences, qui, presque toujours, ont une raison d'être artistique ; à tous les points de vue ce travail ne peut que leur être profitable : on gagne toujours quelque chose dans la fréquentation des gens de bonne compagnie.

PÉDALE DE TONIQUE.

454. — Les procédés de composition que j'ai indiqués pour la *pédale de dominante* entendue AVANT *le stretto* sont applicables également aux *pédales de dominante* et *de tonique*, lorsque celles-ci se trouvent employées *à la fin de la fugue*. La seule différence qu'il y ait à relever provient de la matière musicale mise en œuvre : l'écriture des parties, dans ce dernier cas, doit toujours être dans le caractère du *stretto :* on se reportera aux exemples donnés ci-dessus (chapitres IX et XI).

CONCLUSION DE LA FUGUE.

455. — La CONCLUSION même de la fugue se fait soit sur une *pédale de* TONIQUE, soit *immédiatement après :* en tout cas elle s'achève par une *cadence* PARFAITE OU PLAGALE. Ici encore, nulle règle ; tout est laissé à l'invention de l'élève ; la seule recommandation à lui faire, c'est de ne pas allonger vainement la conclusion : qu'il n'hésite pas à sacrifier quelques combinaisons, inutiles si elles doivent former *longueur*, mais qu'il ne donne pas non plus cette impression contraire, qu'il s'interrompt alors qu'il lui reste quelque chose à dire ; de même qu'il faut partir, il faut s'arrêter *à point ;* s'il est une partie de la fugue à laquelle s'applique justement le « *est modus in rebus* » du poète, *c'est la* CONCLUSION [1].

[1] On trouvera, dans les fugues citées à la fin de cette première partie, des exemples de strettos avec ces diverses combinaisons ; on pourra également se reporter aux chapitres IX et XI où plusieurs modèles en ont été proposés, avec ou sans pédale de tonique.

TITRE XIII :

De l'introduction d'un nouveau sujet et des modifications que l'on peut apporter au sujet dans le cours d'une fugue.

DÉFINITION DU NOUVEAU SUJET.

456. — Nous avons jusqu'ici envisagé une fugue comme une composition musicale développée *exclusivement* avec des éléments empruntés à *l'exposition ;* cependant on rencontre fréquemment, chez les maîtres, des fugues dans lesquelles, à un moment donné, sont entendues des *formes mélodiques* étrangères aussi bien au *sujet* qu'au *contresujet* ou aux *parties libres* exposées au début. Ces nouvelles figures ne sont pas introduites arbitrairement : elles ont pour but d'augmenter l'intérêt de la fugue, tant par le contraste qu'elles présentent avec le sujet que par les combinaisons qu'elles peuvent former avec lui.

457. — Pour ne pas nuire à *l'unité expressive*, il est nécessaire que toute *nouvelle figure* introduite dans la fugue soit de STYLE *analogue* au *sujet.* Cela n'implique pas qu'elle doive ressembler à celui-ci : bien au contraire, elle devra former un contraste avec lui, mais non une disparate, tout en présentant un *caractère* personnel et tranché, au point de vue du rythme et de la mélodie ; et de ce contraste résultera naturellement, pour l'ensemble de la composition, un regain d'intérêt.

QUALITÉS DU NOUVEAU SUJET.

458. — Une figure mélodique ou rythmique entendue dans ces conditions au cours d'une fugue prend le nom de NOUVEAU SUJET. Ce NOUVEAU SUJET doit être écrit en *contrepoint — renversable* avec le SUJET PRINCIPAL tout au moins et s'il est possible avec le CONTRESUJET *du sujet principal.* — Le *nouveau sujet* peut également être accompagné d'un *contresujet*, renversable ou non avec le sujet principal et son contresujet. De toutes façons, le *nouveau sujet* devra être conçu de telle sorte que la prépondérance soit toujours réservée au sujet principal — base même de la fugue —: toute infraction à cette règle risquerait évidemment de faire dévier le sens musical d'une fugue, si l'introduction d'un *nouveau sujet* avait pour résultat d'amener des développements exclusivement étrangers au début du morceau, ou même simplement trop différents. De là la nécessité non seulement de n'attribuer au *nouveau sujet* qu'une importance secondaire dans sa physionomie générale, mais encore de le subordonner au sujet principal et au besoin à son contresujet, en s'astreignant à les

combiner ensemble d'après les règles du contrepoint renversable à deux, trois ou quatre parties suivant les cas.

459. — Il suit de là que la composition d'un NOUVEAU SUJET revient simplement à créer, en regard du *sujet principal*, un CONTRESUJET SUPPLÉMENTAIRE qui ne sera entendu, dans la fugue, qu'à partir d'un moment donné. De même si le *nouveau sujet* est accompagné lui-même d'un *contresujet*, on conçoit qu'il n'y aura en réalité qu'un contresujet de plus pour le sujet principal.

Cependant il faut faire *entre un simple contresujet et un* NOUVEAU SUJET une distinction d'ordre exclusivement musical : le *nouveau sujet* devra avoir une physionomie plus personnelle et plus tranchée qu'un contresujet (1). Il sera même utile, à ce point de vue, de lui donner quelquefois plus de longueur qu'au sujet principal, ainsi que nous le verrons tout à l'heure.

PLACE DU NOUVEAU SUJET.

460. — En général, dans la fugue d'École, on fait entendre le NOUVEAU SUJET après le *second divertissement*, soit dans un des tons voisins du ton principal, soit dans ce ton même : pour lui laisser tout son relief, on peut le faire précéder d'une *cadence* ou repos à la dominante du ton dans lequel il va être entendu, et l'on procède à une EXPOSITION *du* NOUVEAU SUJET, identique à celle qui a été faite pour le sujet principal au début de la fugue.

461. — Suivant les cas, on accompagne le *nouveau sujet* d'un contresujet qui lui est propre, ou, à défaut de celui-ci, du *contresujet* du *sujet principal*, mais il est bon de ne pas faire entendre le sujet principal avant la quatrième entrée, tout au moins, du *nouveau sujet*. Ce qui est préférable, c'est de faire précéder le retour du sujet principal d'un *divertissement* développé sur des éléments empruntés au *nouveau sujet*. Dès lors la fugue se poursuit jusqu'à sa terminaison en faisant entendre simultanément le *sujet principal* et le *nouveau sujet*, avec — s'il y a lieu — les *contresujets* : tous les développements ultérieurs sont tirés des uns et des autres de ces thèmes.

ORDRE DES MODULATIONS.

462. — Voici, comme indication, une façon de disposer l'*ordre* des MODULATIONS d'une fugue d'École dans laquelle on introduit un *nouveau sujet* ; libre aux élèves de prendre d'autres dispositions s'il leur convient :

1°) *a*. EXPOSITION ;
b. *Divertissement* ;
c. CONTRE-EXPOSITION (*non obligée*) ;
d. *Divertissement* ;
e. SUJET RELATIF AU MINEUR (OU MAJEUR suivant le mode du sujet) ;
f. *Divertissement et* REPOS *sur la dominante du ton principal* ;
g. EXPOSITION *du* NOUVEAU SUJET (*dans le ton principal*) ;
h. *Divertissement tiré du* NOUVEAU SUJET ;
i. NOUVEAU SUJET *et* SUJET PRINCIPAL *combinés au 2e degré* (*ou au 6e degré* si le mode principal de la fugue est mineur) ;

(1) Le nouveau sujet devra nécessairement présenter, comme le sujet, un sens mélodique complet.

j. Réponses *du* nouveau sujet *et du* sujet principal *combinées ;*

k. *Divertissement tiré d'éléments du* nouveau sujet *et du* sujet principal *combinés ;*

l. Nouveau sujet *et* sujet principal *combinés à la sous-dominante ;*

m. *Divertissement et pédale de dominante avec combinaisons d'éléments empruntés* aux deux sujets ;

n. Stretto.

On peut supprimer les réponses indiquées en (*j*) et passer à (*l*) par un court divertissement.

463. — On comprend que l'on puisse varier l'ordre des modulations ; par exemple, après l'exposition (ou après la *contre-exposition*, si l'on en fait une), on peut composer un *divertissement* amenant le *sujet principal* au ton de la *sous-dominante*, puis, à l'aide d'un court épisode, faire entendre la *réponse* au ton du 2e *degré* (le ton principal de la fugue étant supposé majeur) : un nouveau *divertissement* conduit à un *repos* sur la *dominante* du *ton relatif mineur*, dans lequel on expose le *nouveau sujet* — et ainsi de suite.

464. — Pour le stretto, on peut, *à titre d'indication*, donner la marche suivante, chacun étant libre de procéder suivant sa convenance et en se basant sur la nature des *sujets* et les combinaisons projetées : *MARCHE DU STRETTO.*

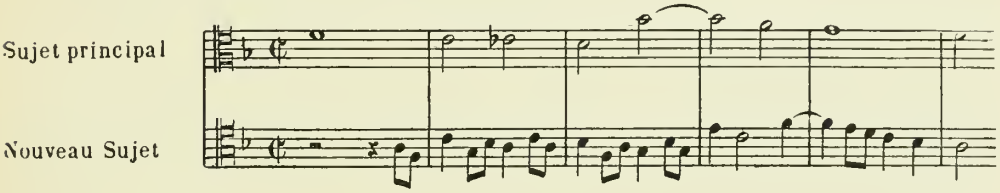
a. 1er stretto *du* sujet principal ;

b. Stretto *du nouveau sujet ;*

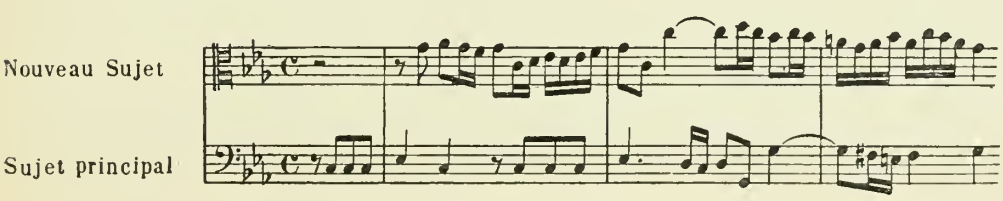
c. Strettos *combinés des* deux sujets, en nombre variable suivant les cas, *la marche générale à suivre étant la même que dans tout* stretto simple.

465. — Voici au surplus quelques exemples de Bach montrant, en regard du *sujet principal*, un nouveau sujet ; les élèves pourront se reporter aux fugues citées et les étudier dans leurs développements :

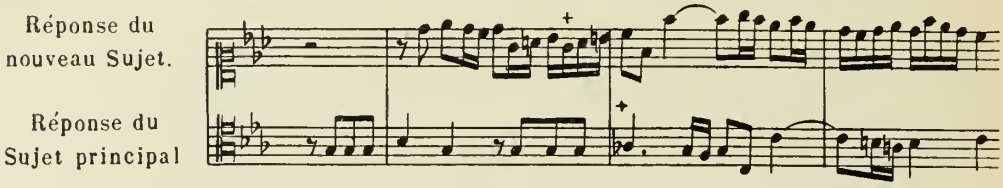
a) J. S. Bach. **Fugue d'orgue en Fa ♮ maj.**



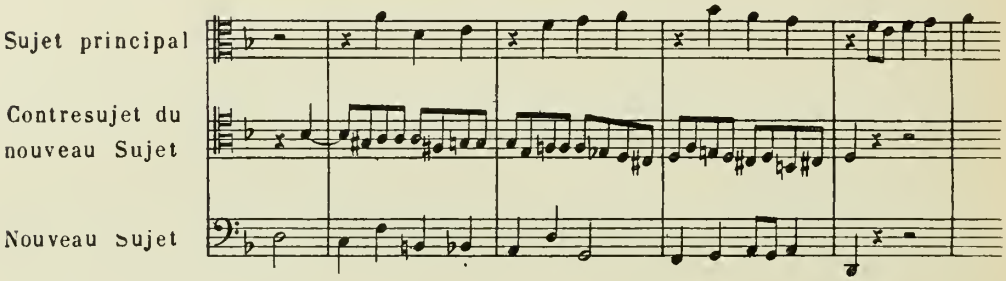
b) J. S. Bach. **Fugue d'orgue en Ut ♮ min.**



On remarquera, dans cet exemple, que la *mutation* de la réponse du sujet principal détermine une *mutation* correspondante dans la *réponse* du *nouveau sujet :*



c) J.S.BACH. Art de la Fugue.



Dans ce dernier exemple, le *nouveau sujet* et son *contresujet* commencent et finissent avant le sujet principal : cela contribue grandement à leur donner du relief et leur enlève complètement la physionomie de simples contresujets du sujet principal.

RECHERCHE DU NOUVEAU SUJET.

466. — Quand on voudra faire entendre un NOUVEAU SUJET au cours de la fugue, il sera utile de le déterminer d'avance, c'est à dire *au moment même où l'on recherchera* le CONTRESUJET *du sujet principal*; la combinaison nécessitera alors l'emploi des artifices du *contrepoint renversable* A TROIS PARTIES. Si le *nouveau sujet* est accompagné d'un *contresujet* RENVERSABLE à la fois avec le *sujet principal* et son *contresujet*, on les combinera d'après les règles du *contrepoint renversable à* QUATRE PARTIES. Cela revient, en somme, ainsi que je l'ai déjà dit, à rechercher sur un sujet trois contresujets différents et renversables. On commence le premier une ou deux mesures AVANT LE DÉBUT du *sujet principal,* en lui réservant les figures les plus caractéristiques et on le choisit comme NOUVEAU SUJET : mais les deux autres *contresujets* devront toujours être PLUS COURTS que le *sujet principal.*

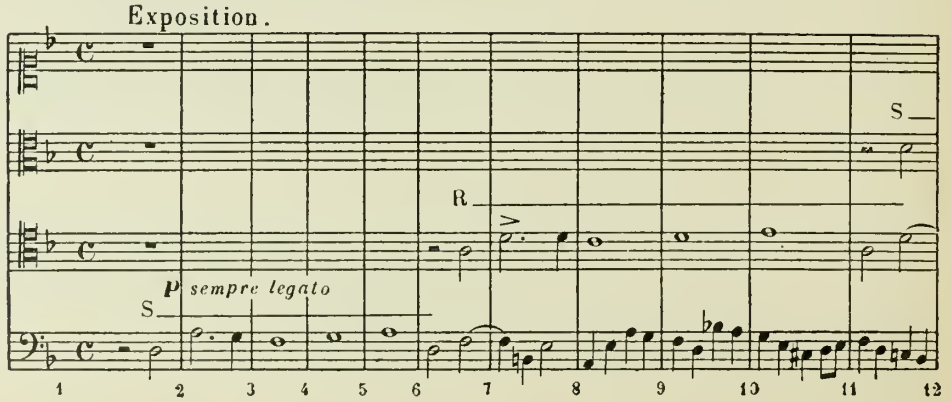
ANALYSE D'UNE FUGUE A DEUX NOUVEAUX SUJETS.

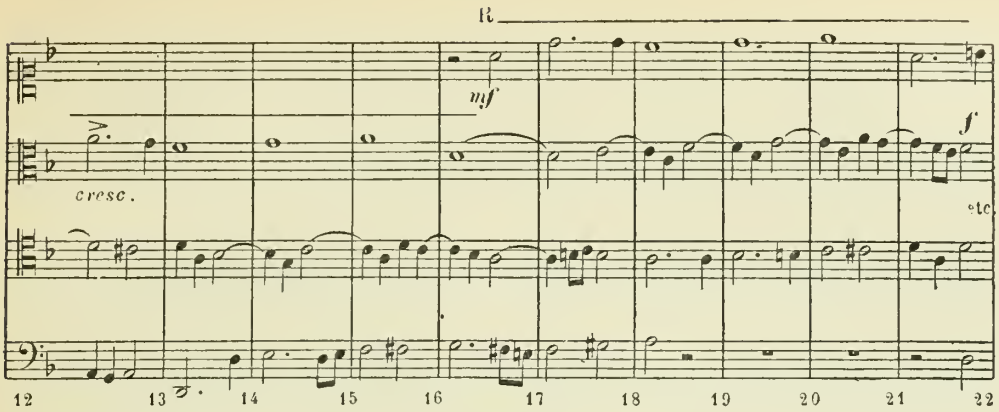
467. — Voici, en commençant par l'exposition, l'analyse de la dernière fugue du recueil « L'ART DE LA FUGUE » de BACH, dans laquelle sont entendus successivement *deux* NOUVEAUX SUJETS :

J.S.BACH. L'ART DE LA FUGUE **fugue 15.**

Allegro moderato e maestoso.

Exposition.

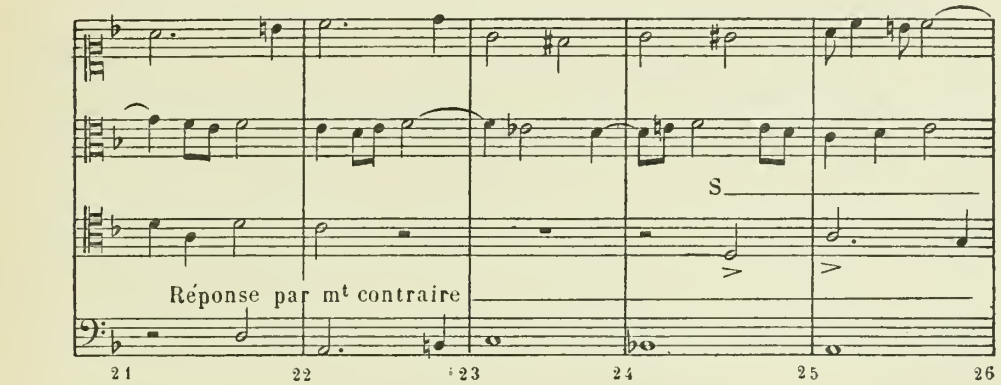


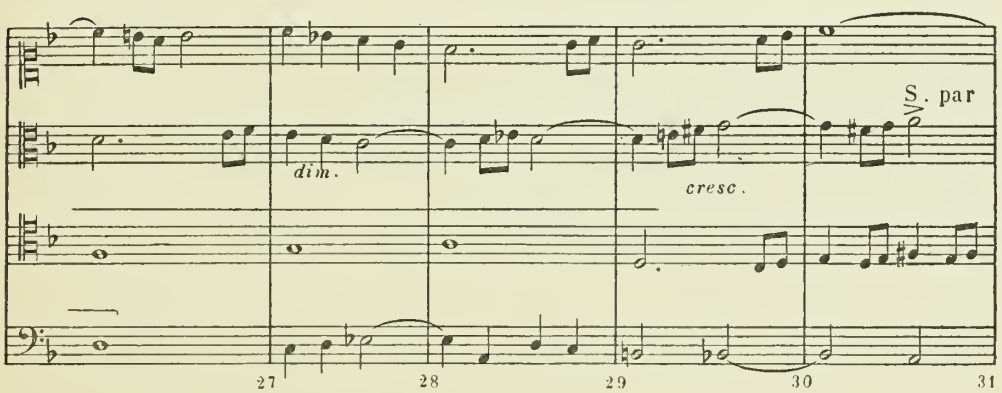


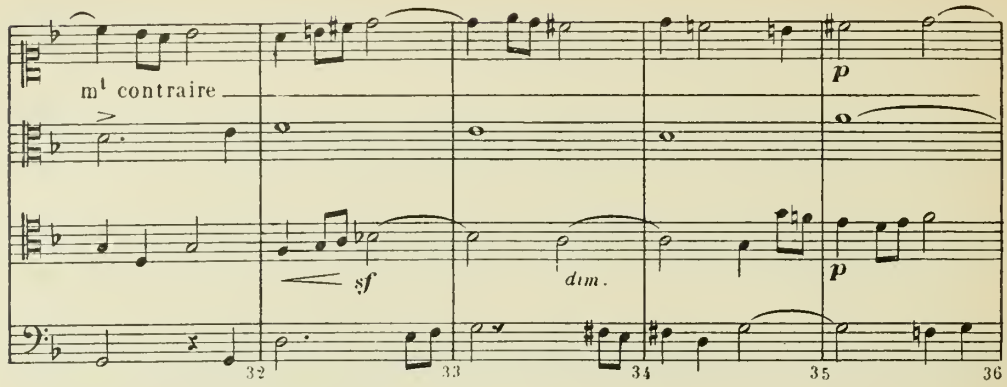
Cette exposition ne renferme pas de contresujet, au sens strict que nous avons attaché à ce mot jusqu'ici : cependant on remarquera que, à partir de la 13e mesure, les deux parties libres qui accompagnent le sujet sont reproduites presque identiquement sous la quatrième entrée de la réponse : on notera également *l'unité tonale* de cette exposition, le sujet et la réponse restant entièrement dans le ton principal de ré mineur, sauf aux mesures 15, 16, 17, 18 où sont entendus *chromatiquement* les tons de sol ♮ mineur et de la ♮ mineur.

468. — Tout le développement qui suit l'exposition du sujet principal est traité, non d'après les principes de la fugue d'École, mais sous forme de STRETTOS alternativement DIRECTS et INVERSES ou PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, les entrées se faisant à des distances variables : les *thèmes* des *divertissements* de cette première partie sont empruntés aux figures qui, dans l'exposition, tiennent lieu de contresujets.

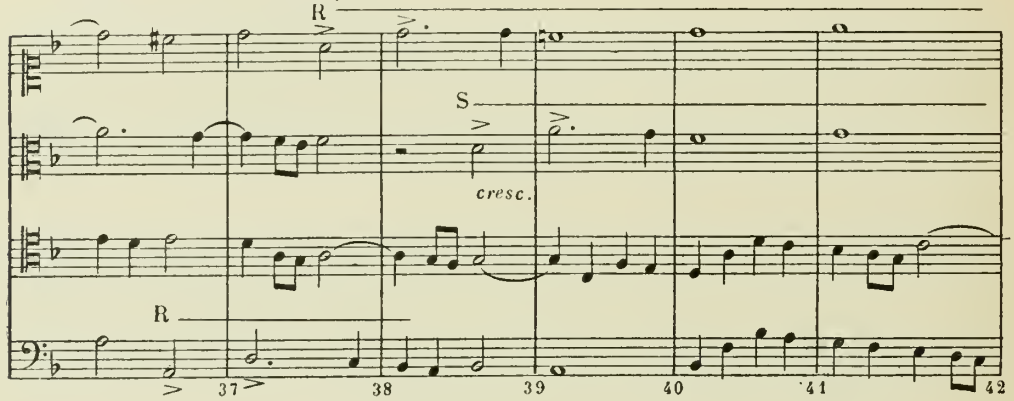
Stretto inverse et contraire (canonique)



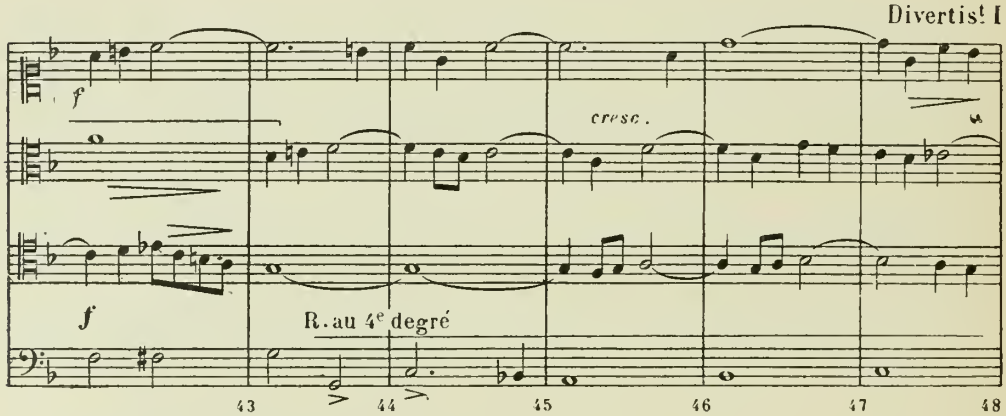




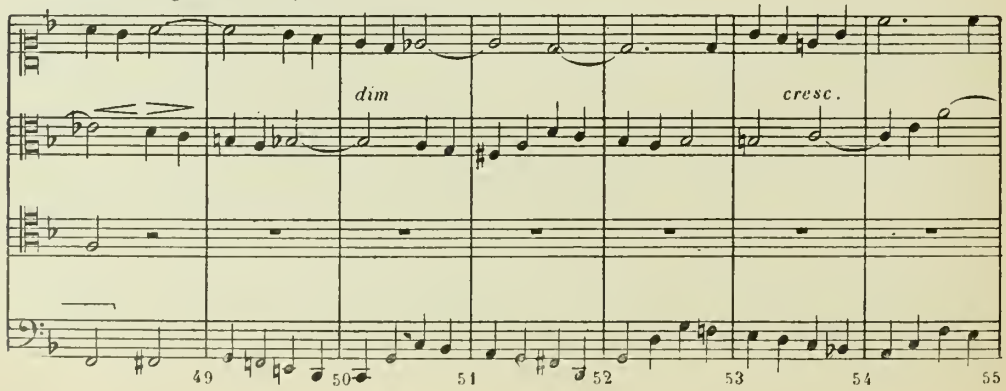
Stretto inverse (canonique)

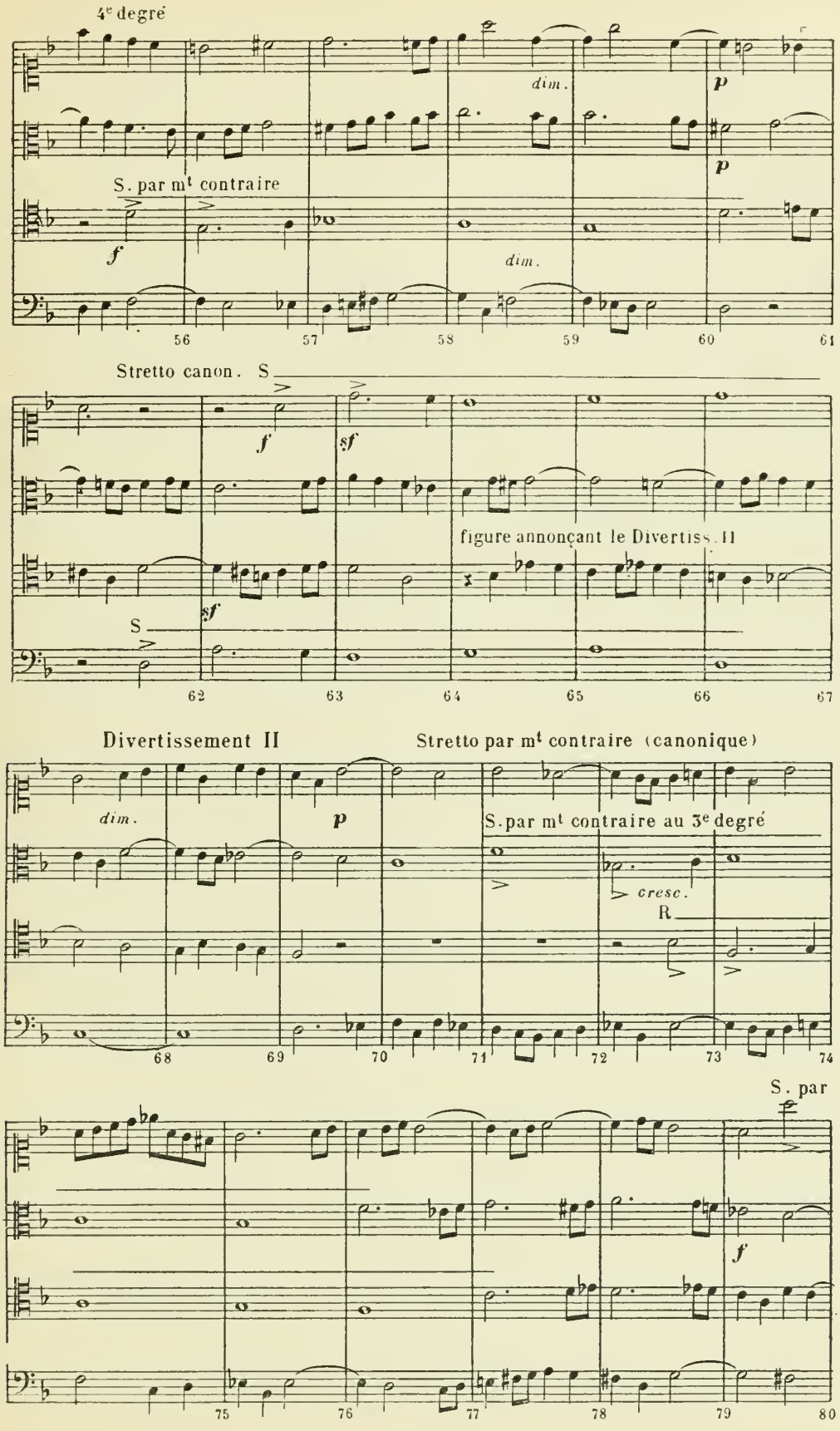


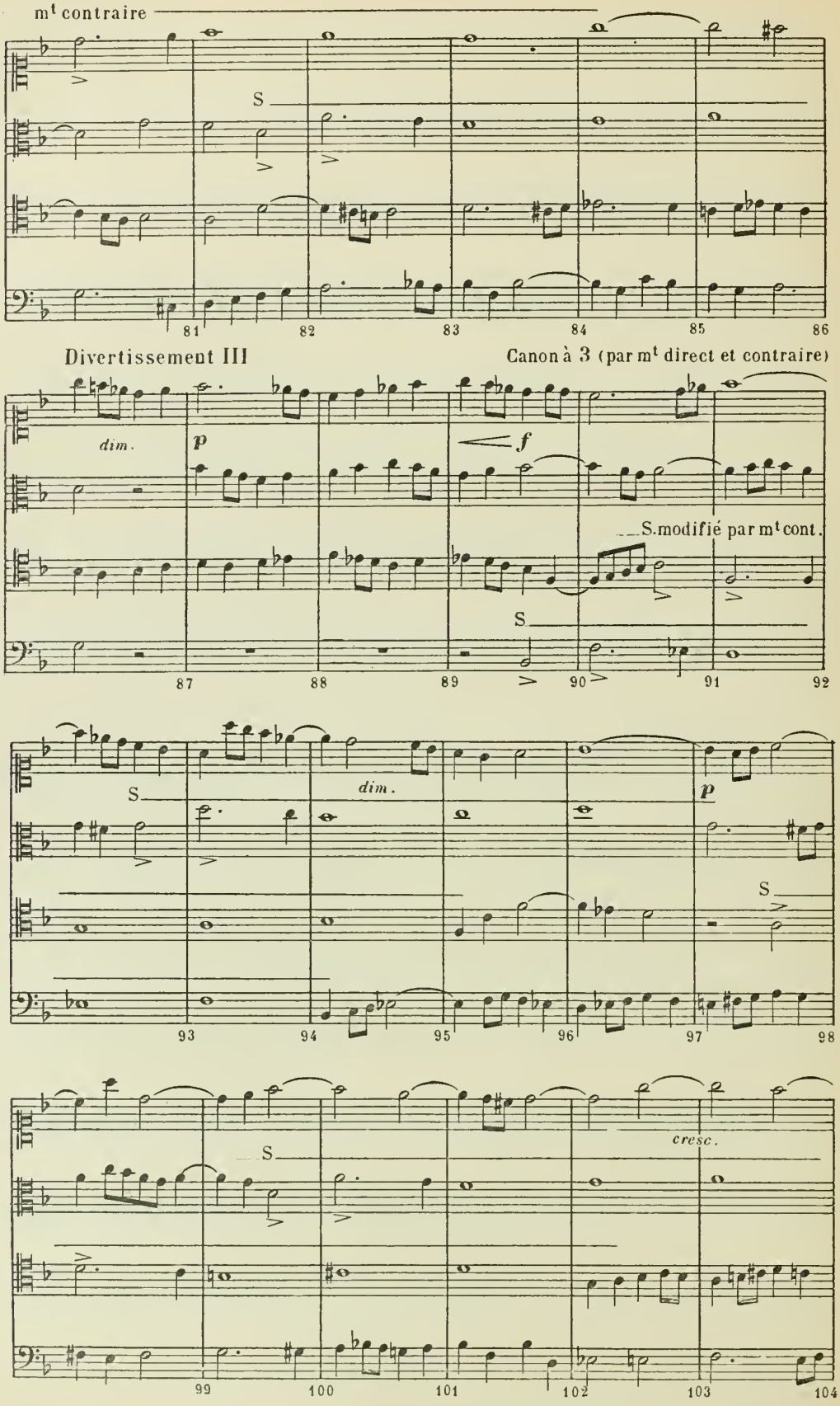
Divertis! I

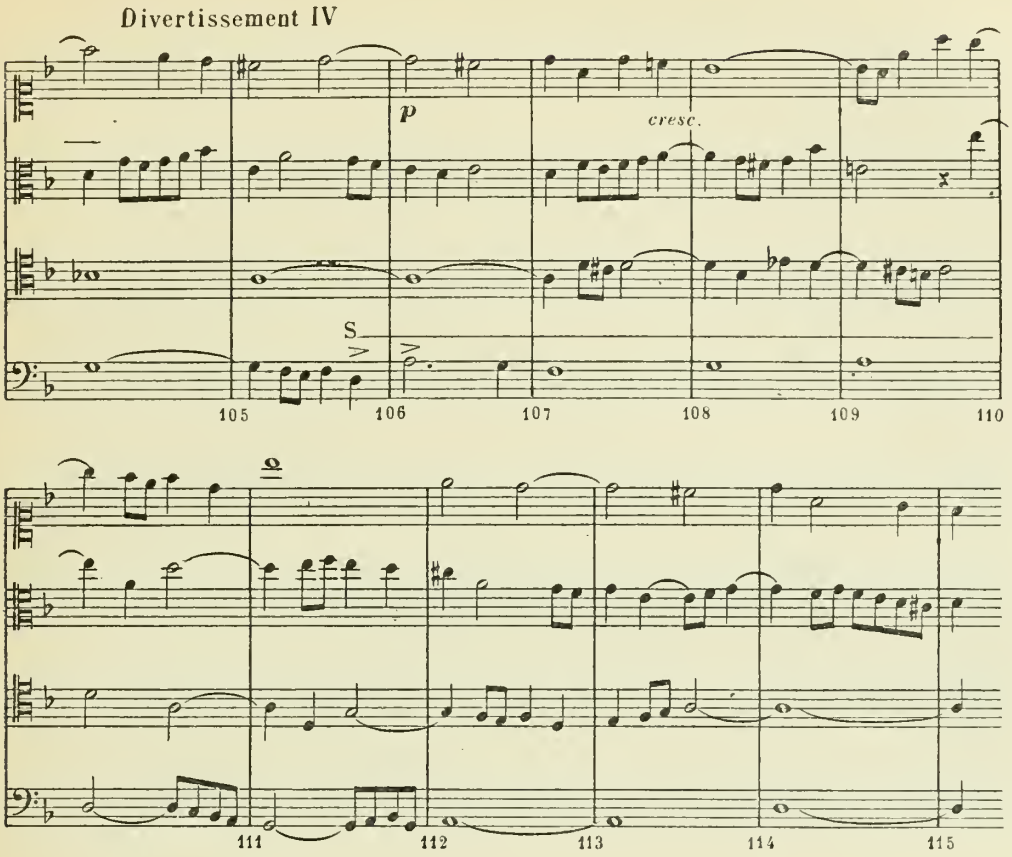


(tiré de la figure de l'Exposition 8^e mesure)




4e degré
dim.
p
S. par mt contraire
f
dim.
56
57
58
59
60
61
Stretto canon. S
f
sf
figure annonçant le Divertiss.t II
sf
S
62
63
64
65
66
67
Divertissement II
Stretto par mt contraire (canonique)
dim.
p
S. par mt contraire au 3e degré
cresc.
R
68
69
70
71
72
73
74
S. par
f
75
76
77
78
79
80


mt contraire
S
81
82
83
84
85
86
Divertissement III
Canon à 3 (par mt direct et contraire)
dim.
p
f
S.modifié par mt cont.
S
87
88
89
90
91
92
S
dim.
p
S
93
94
95
96
97
98
S
cresc.
99
100
101
102
103
104



469. — A la 114e mesure commence l'exposition du *premier nouveau sujet* : cette exposition est précédée d'une courte pédale sur la dominante du ton principal, et c'est dans ce ton et sur la cadence même que se fait l'entrée du *nouveau sujet*, qui, par son rythme, son caractère mélodique *extérieur*, sa longueur, diffère essentiellement du *sujet principal* (1). L'exposition, régulière, se termine avec la 140e mesure. Elle est suivie d'un divertissement de six mesures, canonique en partie, construit sur les deux figures entendues à la 126e mesure. A la 147e mesure, le *nouveau sujet* reparaît dans le ton principal, entendu cette fois au soprano, et combiné à partir de la mesure suivante avec le sujet principal entendu à la basse. Un divertissement très court, construit sur les mêmes éléments que le précédent, module à la dominante, et la même combinaison du *nouveau sujet* et du *sujet principal* reparaît entre les parties du contralto et du ténor. Nouveau divertissement (mesures 162 à 167) suivi d'une combinaison différente des deux sujets, le *sujet principal* ne se faisant entendre cette fois qu'à la 3e mesure du *nouveau sujet*.

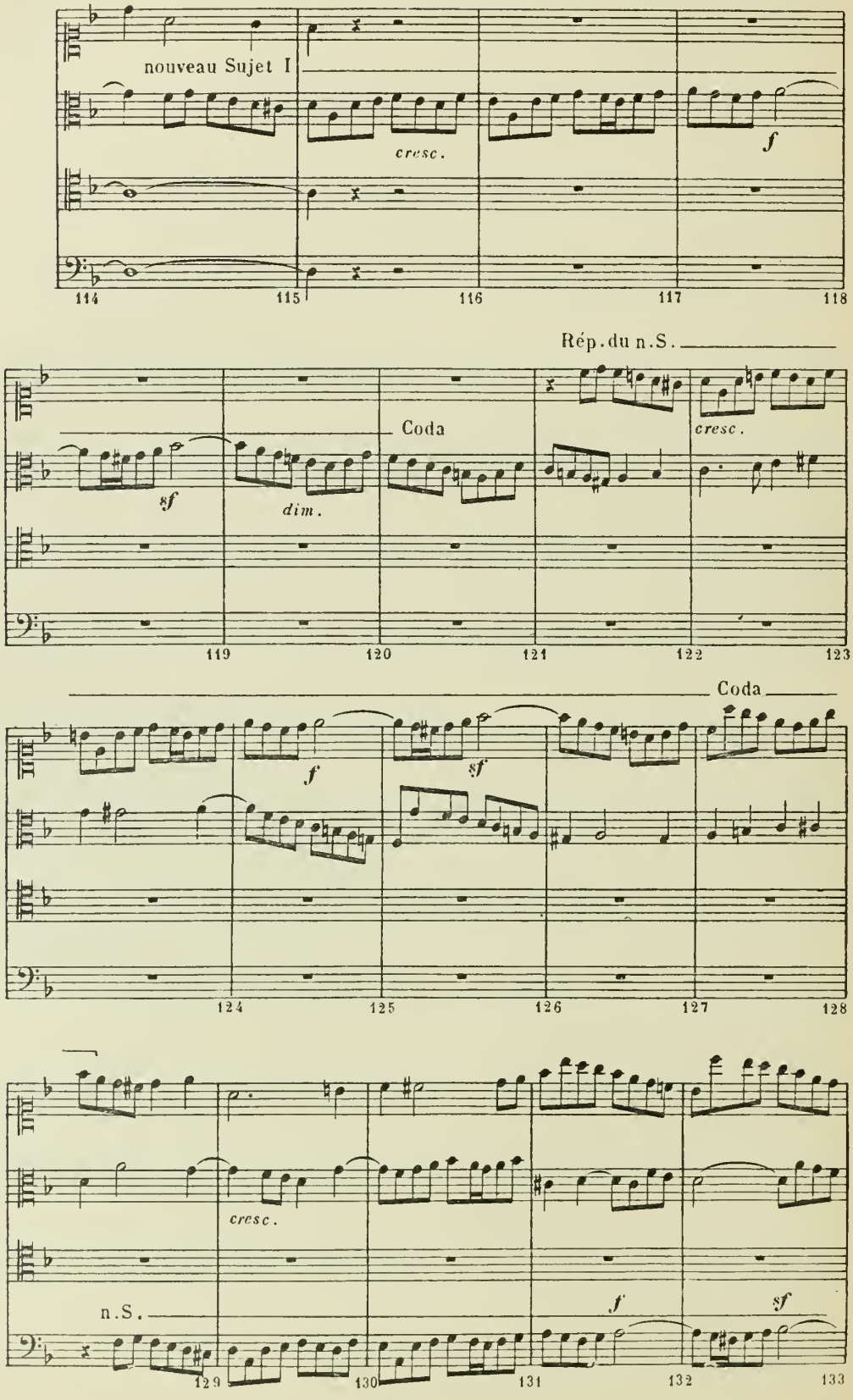
EXPOSITION D'UN PREMIER NOUVEAU SUJET.

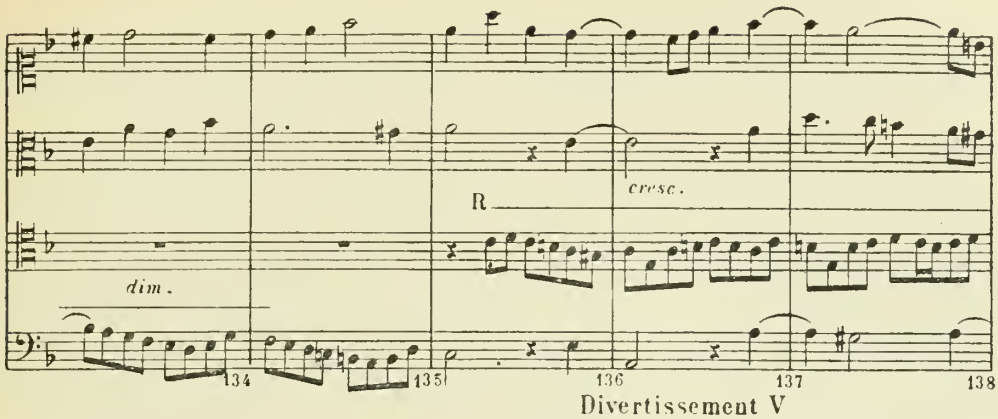
Après le 8e divertissement, le *nouveau sujet* rentre dans le ton de la sous-dominante, et pendant qu'il est ainsi entendu à la basse, un *stretto canonique* du *sujet principal* et de la *réponse* est exposé à partir de la mesure 182 et s'enchaîne avec un divertissement qui se termine à la 193e mesure par une cadence parfaite dans le ton de *sol mineur* (sous-dominante du ton principal).

(1) Ce premier *nouveau sujet* est plus long que le sujet principal : cette particularité présente l'avantage de le différencier mieux d'un simple contresujet, qui, dans tous les cas, doit toujours être plus court que le sujet; dans cette fugue, le sujet principal n'ayant pas de contresujet, il était nécessaire, pour éviter une confusion de ce genre, de donner plus d'importance comme durée au *nouveau sujet*; cela se fait d'ailleurs très souvent.

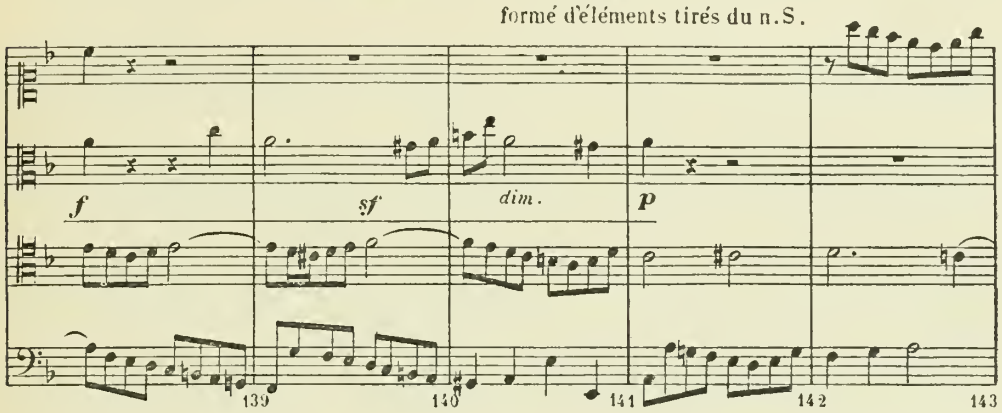
On observera encore que les *entrées* du sujet principal sur le *nouveau sujet* se font à des distances variables de la tête de celui-ci, ce qui leur donne chaque fois un intérêt différent.

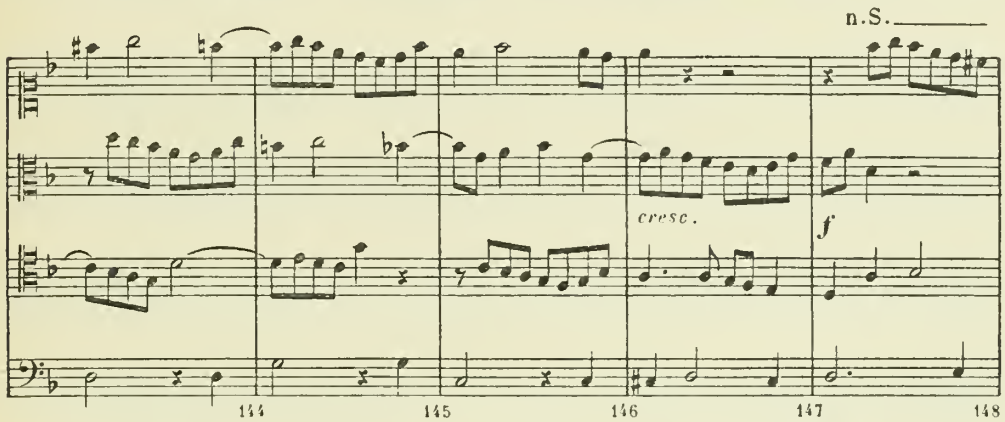
Exposition du 1er nouveau Sujet

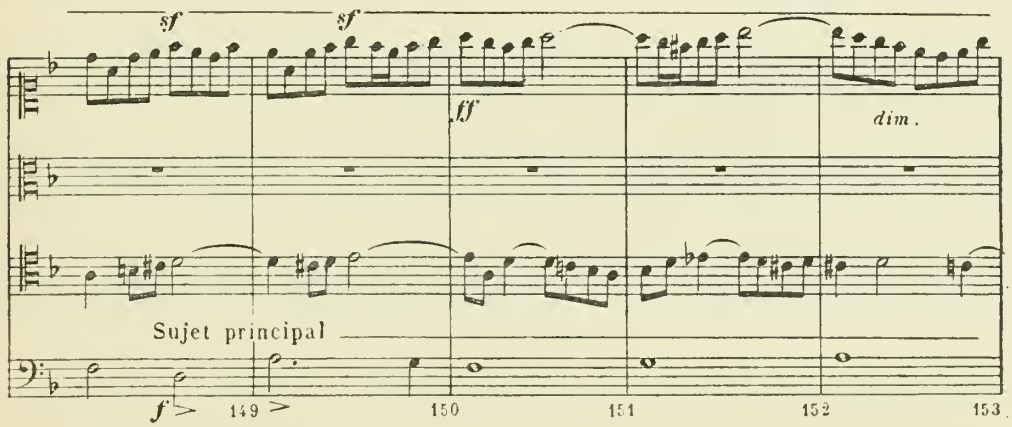




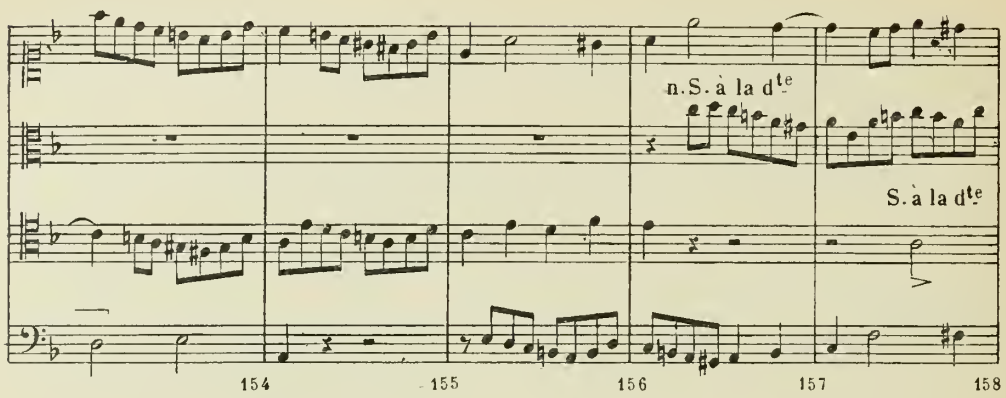
Divertissement V
formé d'éléments tirés du n.S.



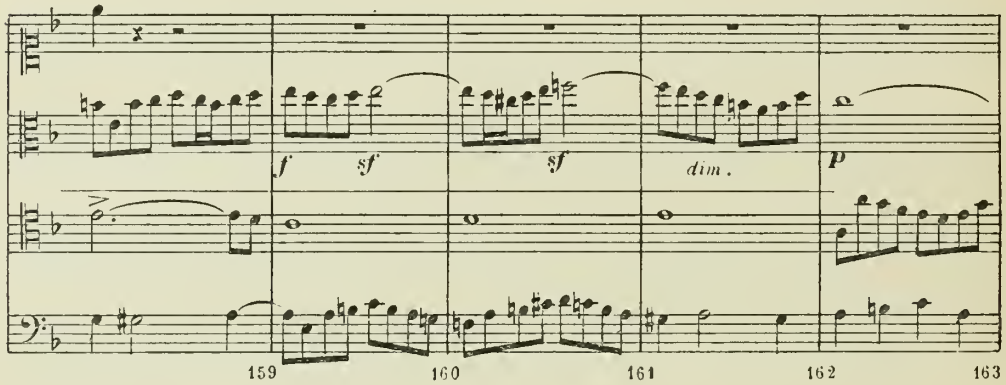


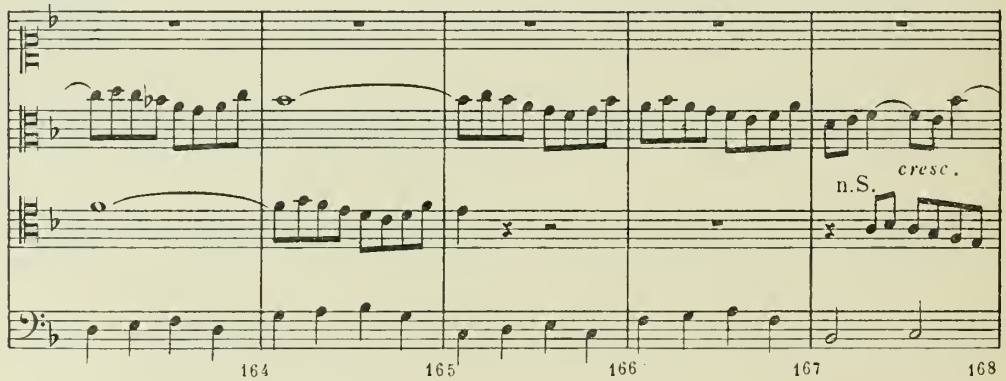


Divertissement VI

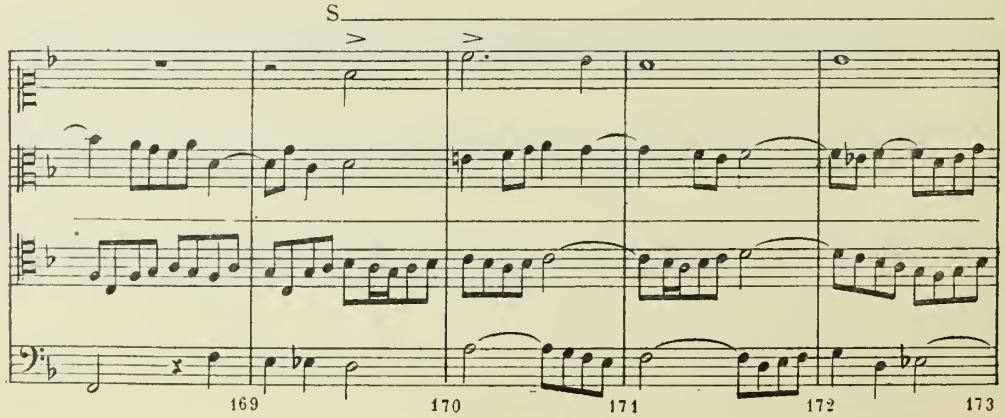


Divertiss.t VII

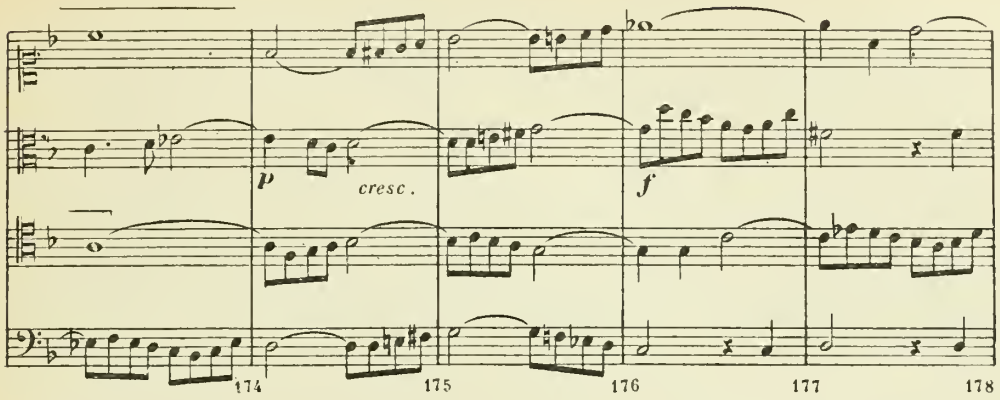


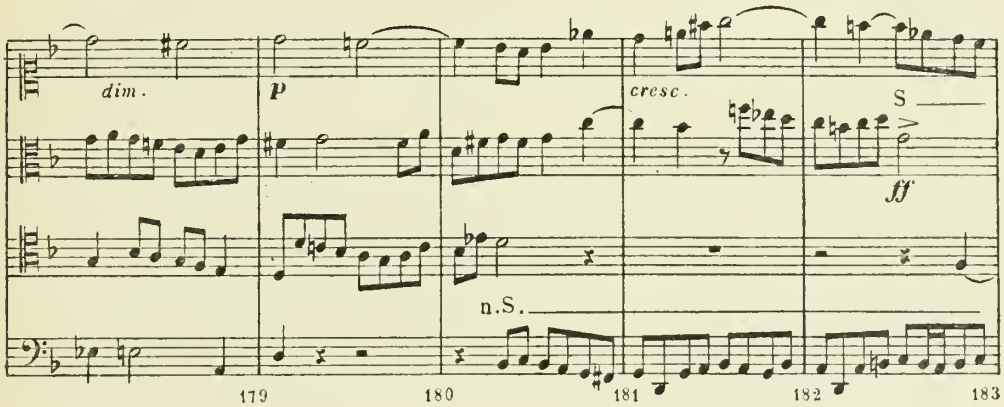


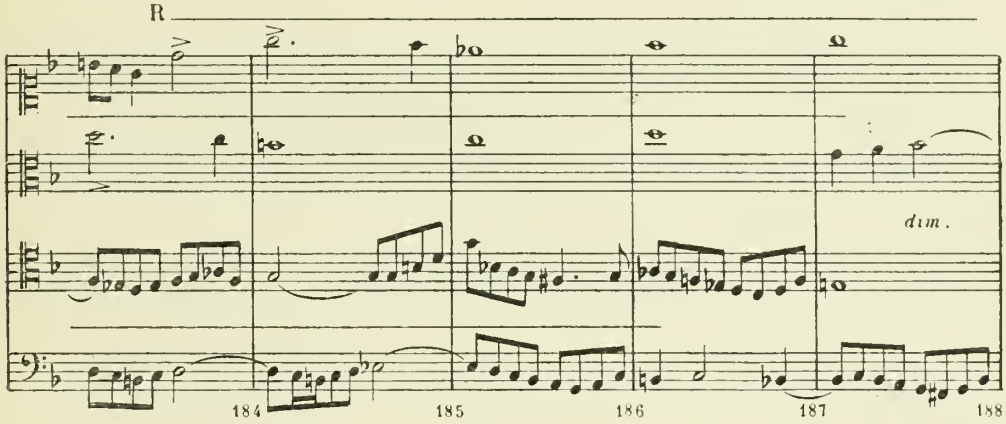
S



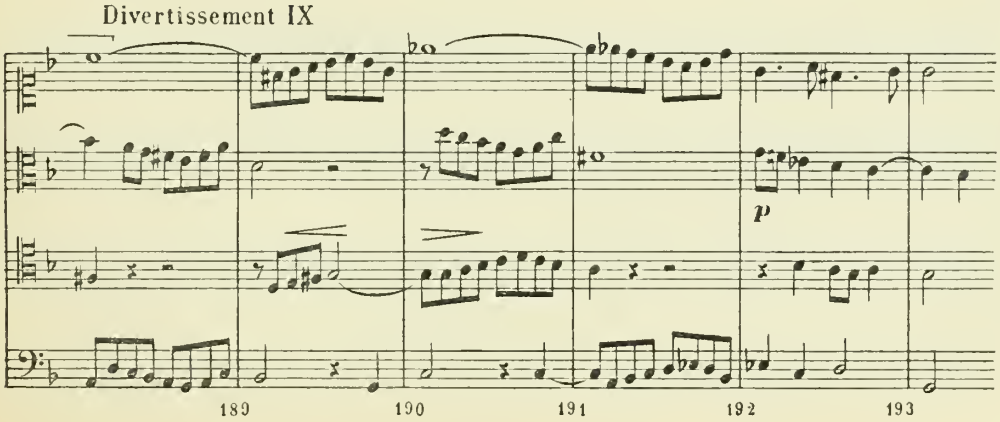
Divertissement VIII







Divertissement IX



EXPOSITION D'UN SECOND NOUVEAU SUJET.

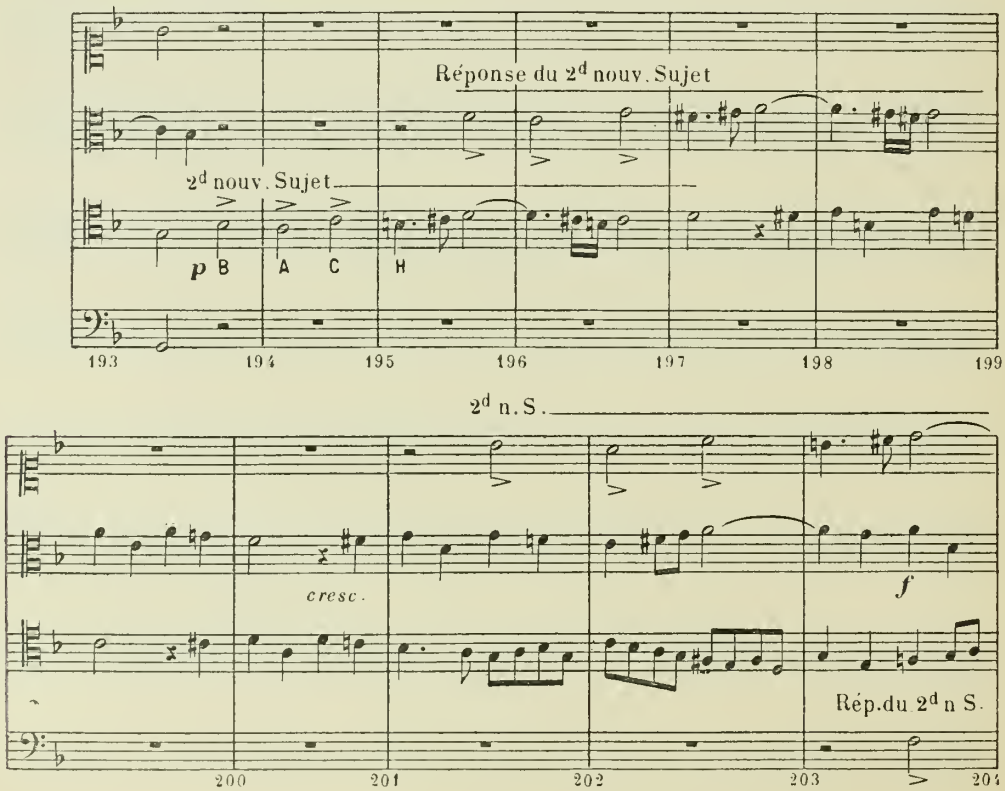
470. — Immédiatement après la cadence commence l'exposition du *second nouveau sujet* : les quatre premières des notes qui le composent forment, par les lettres de l'alphabet qui, en Allemagne, servent à les désigner, le nom de *Bach*. L'exposition de ce *nouveau sujet* se fait sous forme de stretto entre le *nouveau sujet* et sa *réponse*, cette dernière entrant avant que le *second nouveau sujet* ait été entendu dans son entier.

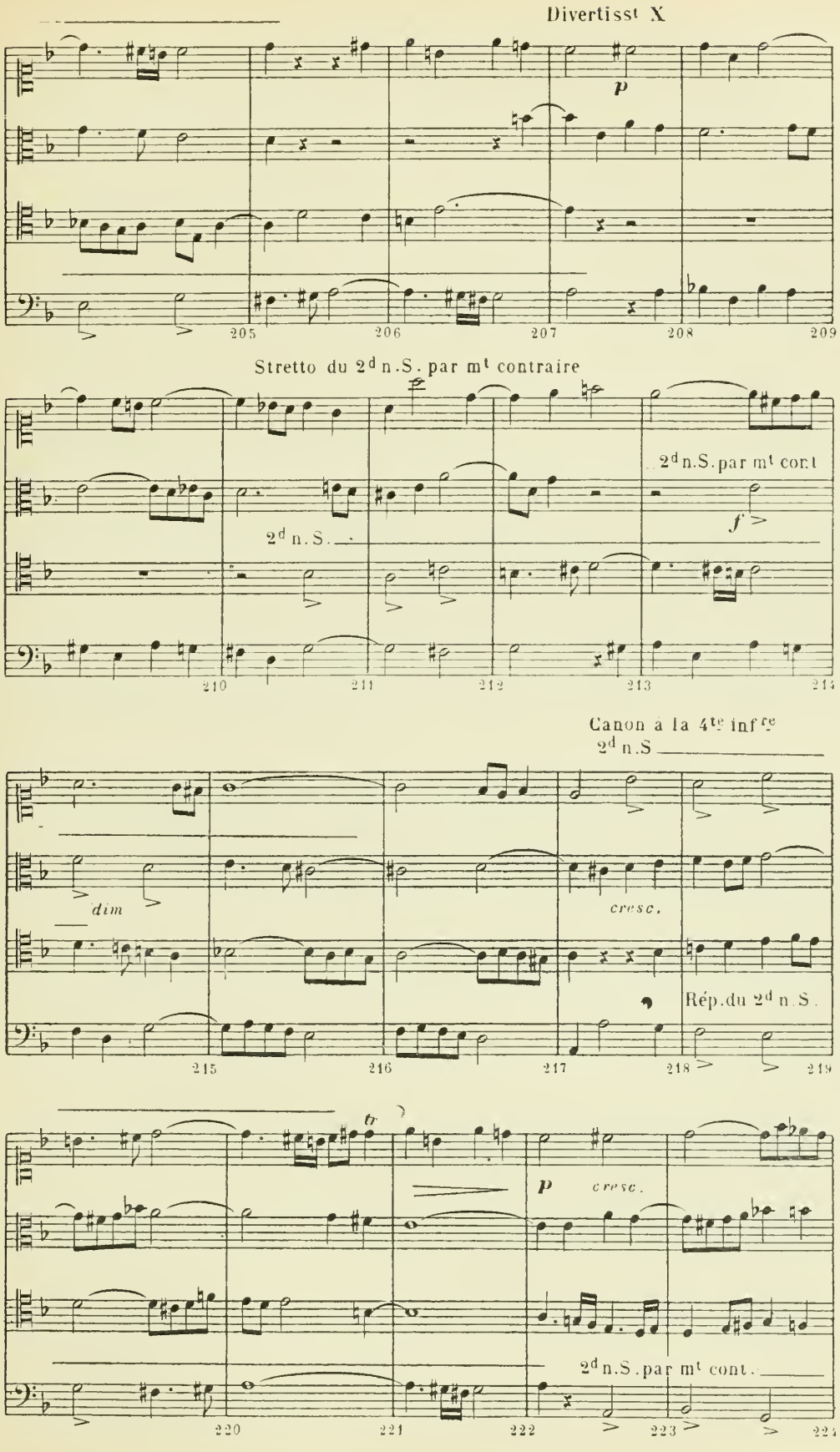
471. — A la 198e mesure le ténor reprend une figure déjà entendue comme contresujet libre, dans l'exposition du sujet principal (mesures 8, 15, 20) et qui a servi aux divertissements de la première partie de la fugue. Après un divertissement développé sur cette même figure, le *second nouveau sujet* reparaît au ténor, suivi, dans son avant-dernière mesure, d'une entrée au contralto par mouvement contraire : immédiatement après commence un stretto serré (à une demi-mesure) du *second nouveau sujet* et de sa *réponse* un peu modifiée (mesure 220) dans sa terminaison ; la basse reprend ensuite sans interruption (mesure 222) le *second nouveau sujet* par *mouvement contraire*, le contralto le fait entendre de nouveau par *mouvement direct* (mesure 227) dans le ton de la sous-dominante, pendant que reparaissent dans les parties libres diverses figures rappelant le *premier nouveau sujet :* un court divertissement, bâti sur ces mêmes figures, aboutit à une cadence sur la dominante du ton principal.

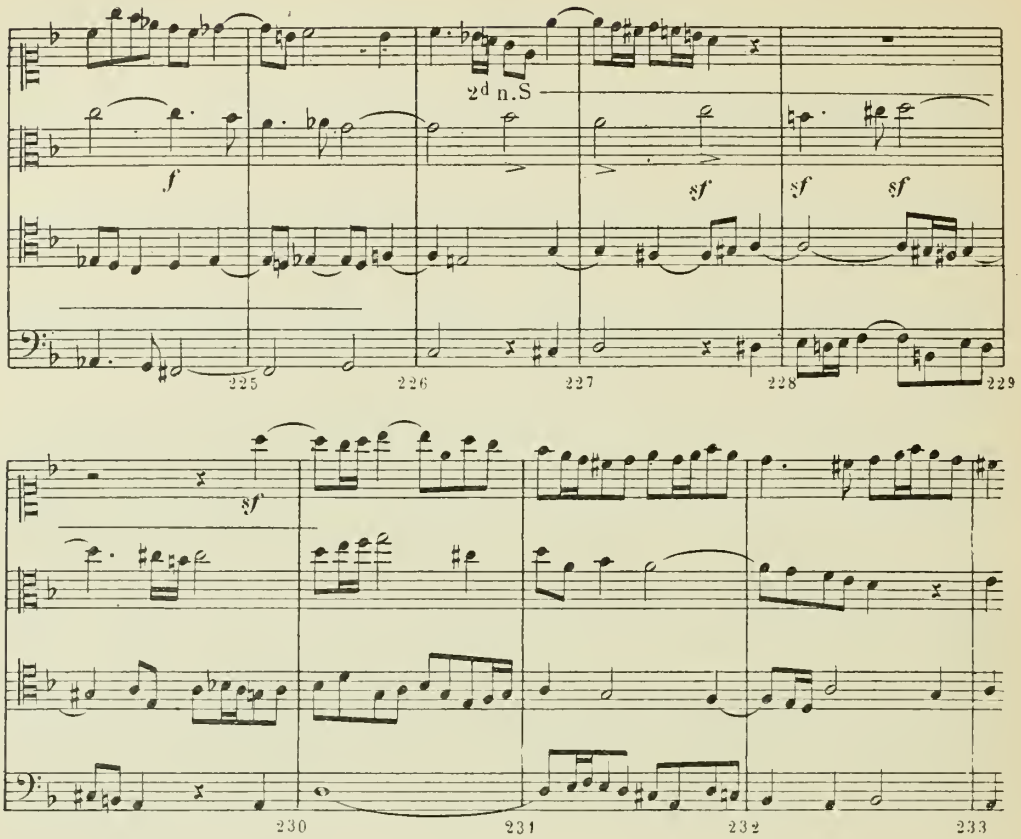
472. — On remarquera que la réponse de ce *second nouveau sujet* n'est pas régulière : cela n'a aucune importance en l'espèce ; dans la fugue d'École la plus stricte, on a le droit de procéder ainsi et *même de faire la réponse au nouveau sujet à tel intervalle que l'on voudra*.

On notera encore que toute cette partie de la fugue se maintient à peu près constamment entre les deux tons du 1er et du 4e degré par rapport au ton principal de la fugue : ceci n'est pas une règle ; toute liberté est laissée à cet égard aux élèves ; il est bon d'observer cependant qu'un nombre de modulations aussi restreint que possible est préférable.

Exposition du 2d nouveau Sujet.



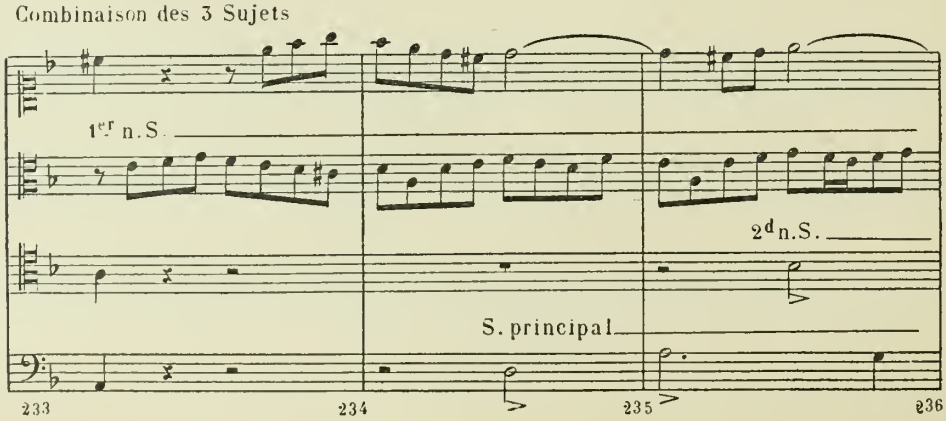

Divertiss^t X
p
205
206
207
208
209
Stretto du 2^d n.S. par m^t contraire
2^d n.S.
2^d n.S. par m^t cont
f
210
211
212
213
214
Canon à la 4^te inf^re
2^d n.S
dim
cresc.
Rép. du 2^d n.S.
215
216
217
218
219
p
cresc.
2^d n.S. par m^t cont.
220
221
222
223
224

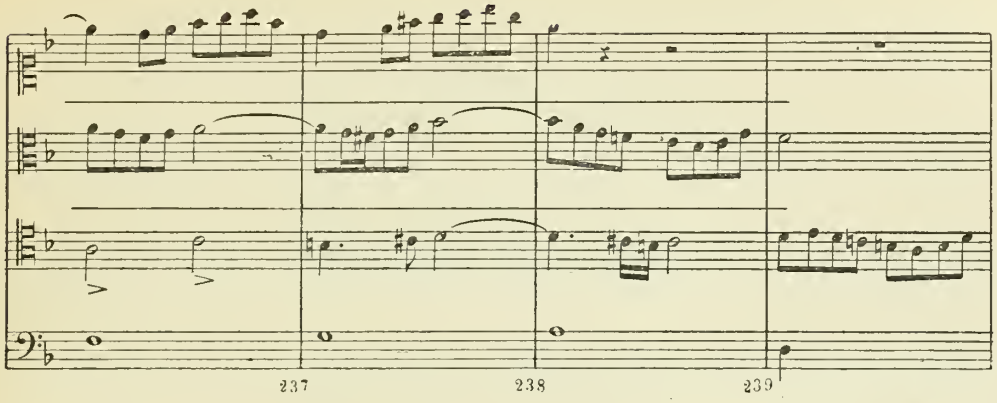


COMBINAISON DES TROIS SUJETS.

473. — Ici commence la dernière partie de la fugue : Bach n'en a écrit que six mesures complètes, la septième étant simplement ébauchée ; cette dernière partie devait renfermer toutes les combinaisons qu'il se proposait de faire avec les trois sujets successivement entendus. Il y aurait quelque présomption à vouloir terminer une pareille œuvre ; néanmoins je crois qu'il serait utile à un élève de s'essayer à écrire la fin de cette fugue, en tâchant de se rapprocher le plus possible du modèle inimitable laissé par Bach.

Combinaison des 3 Sujets





474. — On se rend compte, par l'étude de cette fugue, que le *nouveau sujet* permet d'introduire dans une fugue des éléments *très différents* du sujet et du contresujet principaux, à un moment où, par les développements déjà tirés de ceux-ci, le *caractère expressif* du morceau a été assez nettement déterminé pour que la variété des nouvelles figures introduites ne puisse nuire à l'unité de l'ensemble. C'est aussi pour cette raison que le *nouveau sujet* doit avoir, encore plus qu'un simple contresujet, une *physionomie bien tranchée* et former un tout mélodique : en un mot, il est nécessaire qu'un *nouveau sujet* soit une phrase musicale d'un *sens complet*, tout aussi bien que le sujet principal ou le contresujet.

475. — Il est évident qu'aucune fugue d'École ne saurait atteindre un développement comparable à celui de la fugue étudiée ci-dessus : les élèves ne devront y voir qu'un modèle *synthétique* où sont exposées la plupart des combinaisons que l'on peut faire dans une fugue à plusieurs sujets.

476. — D'une façon générale, ce qui se dégage des analyses précédentes c'est que, dans une *fugue à* DEUX *ou* TROIS SUJETS, on adopte la marche suivante :

1° EXPOSITION *et* DÉVELOPPEMENT *du* 1er SUJET ;

2° EXPOSITION *et* DÉVELOPPEMENT *du* 2e SUJET ;

3° COMBINAISON *des* DEUX SUJETS, *et développement définitif de la fugue d'après cette combinaison.*

MODIFICATIONS APPORTÉES AU SUJET.

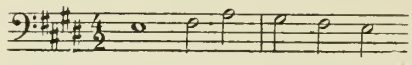
477. — En dehors de l'introduction d'un nouveau sujet, on peut encore varier la fugue par diverses MODIFICATIONS apportées au *sujet principal* lui même ou à son *contresujet.*

Ces modifications peuvent porter sur le *rythme* du sujet et bien plus rarement sur sa *ligne mélodique* qui, de toutes façons, ne doit pas être altérée au point d'en être rendue méconnaissable.

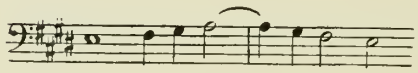
Voici quelques indications à ce propos ; les élèves trouveront de nombreux exemples pour les guider sur ce point, dans les *fugues* de BACH, de HAENDEL, de MOZART, de MENDELSSOHN.

MODIFICATIONS DE RYTHME.

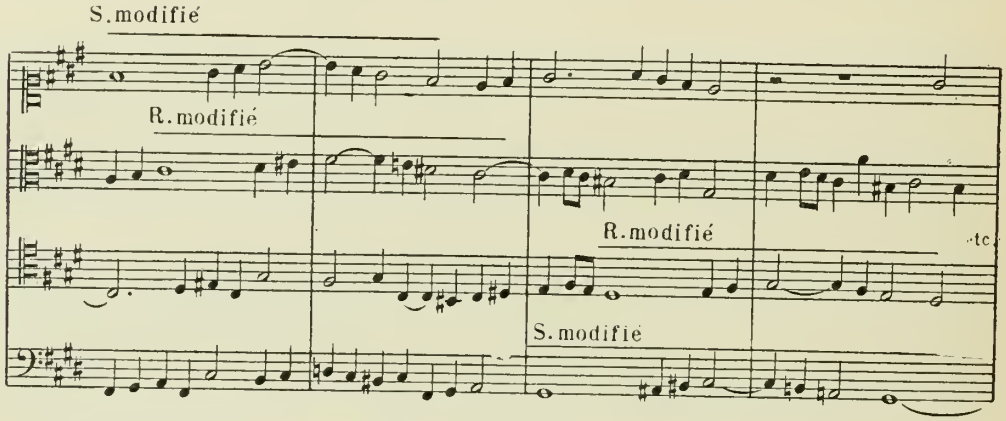
478. — Dans la *fugue* 33 du *Clavecin bien tempéré*, le sujet



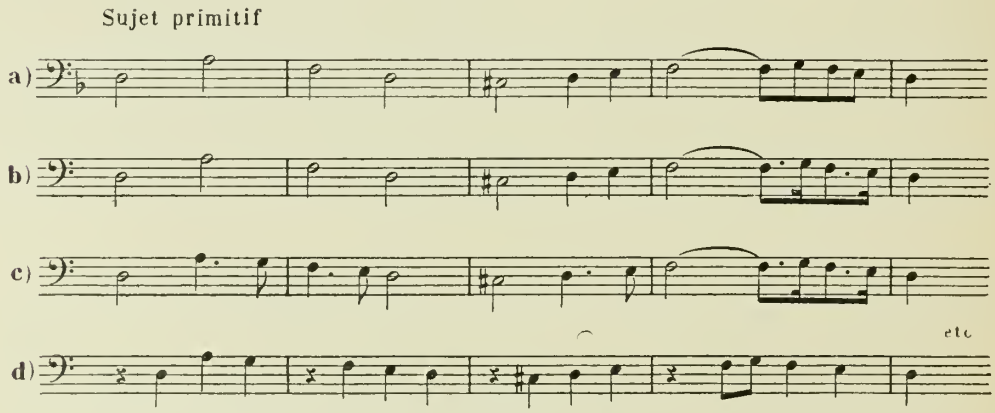
est, à un moment donné, présenté sous cette forme, rythmiquement modifiée



et traitée ainsi (*mes.* 23 et *suivantes*).



479. — L'« ART DE LA FUGUE » de Bach offre plusieurs modèles de ces transformations d'un sujet — qui toutes peuvent être utilisées dans la fugue d'École. Exemple :



MODIFICATIONS DANS LA DURÉE DU SUJET.

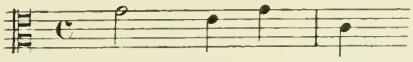
480. — En dehors de ces modifications de rythme, le sujet peut, dans le courant de la fugue, n'être employé qu'en partie, c'est-à-dire qu'on peut l'interrompre soit pour faire entendre la réponse, soit pour commencer un divertissement.

Cette suppression ne doit jamais porter que sur la dernière partie du thème, être aussi restreinte que possible et ne peut en aucun cas affecter la tête du sujet. On n'emploie d'ailleurs ce procédé qu'avec des sujets d'une

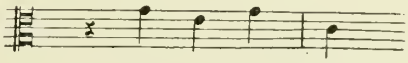
assez grande longueur, n'ayant pas de raison de s'en servir pour des sujets de forme concise.

NOTE INITIALE MODIFIÉE.

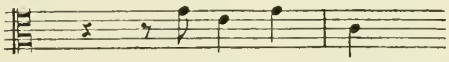
481. — On peut également *modifier* dans sa DURÉE la *note initiale* du *sujet*. Lorsque par exemple un sujet débute sous cette forme :



ou sous une forme analogue, on peut à un moment donné le présenter ainsi



ou, plus rarement :



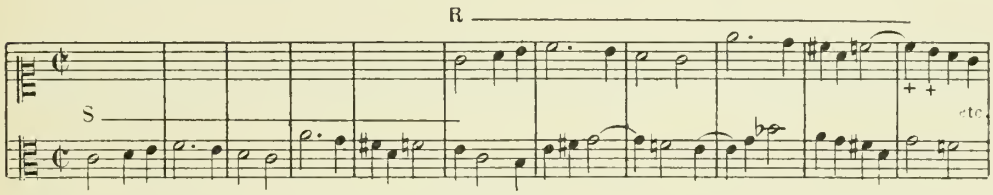
en se guidant sur les nécessités de l'écriture ou du sens musical qui, seules, doivent déterminer de semblables changements, soit que pour des raisons harmoniques le sujet ne puisse pas rentrer avec sa note initiale en *valeur réelle*, soit encore que le retour du sujet acquière plus de relief par la modification qu'on lui apporte.

NOTE FINALE DU SUJET MODIFIÉE DANS L'EXPOSITION.

482. — De toutes façons, ces divers changements ne peuvent pas être employés dans l'exposition : *la seule modification que l'on puisse faire subir au sujet, dans* L'EXPOSITION, *porte sur sa* NOTE FINALE *qui, à partir de la seconde entrée seulement — et jamais dans la première, — peut être suspendue par un* RETARD.

Exemple :

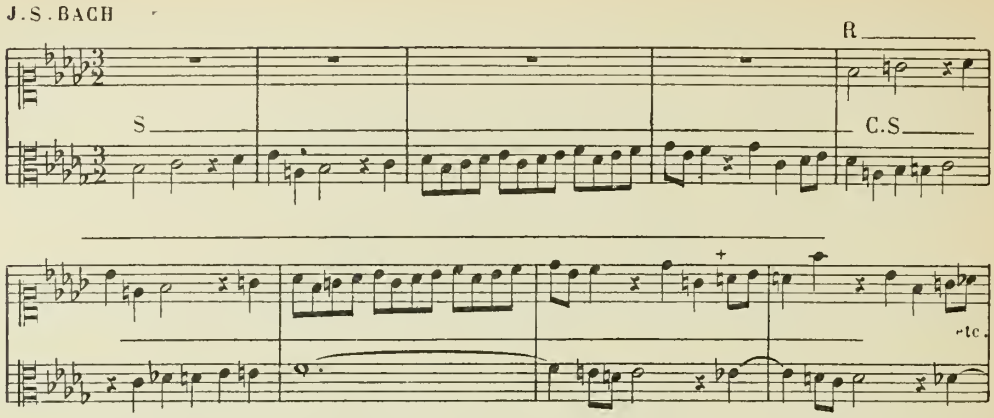
MENDELSSOHN : Fugue d'orgue.



La même observation est applicable au *contresujet*.

MODIFICATIONS A LA RÉPONSE.

483. — On peut également, après la première entrée du sujet, pour des raisons purement musicales, modifier la dernière note de la RÉPONSE, pour la mieux enchaîner au *divertissement* ou à une *nouvelle entrée* du sujet, en remplaçant *un intervalle* MINEUR par *un intervalle* MAJEUR, ainsi qu'on le voit dans l'exemple suivant :



Observons toutefois que la réciproque n'est guère admissible, on le comprend sans qu'il soit besoin de l'expliquer.

484. — Nous avons dès à présent terminé l'étude des différents éléments dont peut se composer la fugue d'École : nous allons, pour conclure, passer une revue rapide de tout ce qui a été dit et envisager quelle est, *dans la pratique*, la façon la plus rationnelle de procéder pour arriver à mettre en œuvre ces divers éléments. Ce sera l'objet du dernier chapitre de cette première partie.

Il est bon de remarquer que toutes les données qui précèdent et celles qui suivent se rapportent à la *fugue* à 4 PARTIES. Je n'ai pas cru qu'il fût nécessaire de formuler des règles spéciales pour les fugues à deux et à trois parties, l'écriture à deux et à trois voix dérivant naturellement de l'écriture à quatre voix. Pour l'*exposition* seule de la fugue, il était utile de donner des modèles à deux et trois parties. Les élèves n'auront aucune peine à appliquer les règles de la fugue à quatre parties à des fugues écrites pour un nombre de voix moindre.

TITRE XIV :

Ordre et disposition du travail pour faire une fugue. Résumé général :

485. — Le sujet étant choisi, voici, pour faire une fugue, dans quel ordre on doit procéder de préférence : *ORDRE DU TRAVAIL.*

1° Discuter la réponse ;

2° Faire choix du ou des contresujets, et, s'il y a lieu, du nouveau sujet et de son contresujet ;

3° Établir les différents strettos et canons que peuvent fournir le sujet, la réponse, les contresujets et le nouveau sujet, qu'ils soient considérés isolément ou combinés entre eux ;

4° Écrire l'exposition ;

5° Déterminer les éléments mélodiques propres à chaque divertissement et établir la conduite harmonique et mélodique de la fugue jusqu'à la conclusion ;

6° Écrire les strettos ;

7° Écrire définitivement la partie comprise entre l'exposition et le premier stretto.

Dans le cas où l'on introduira un *nouveau sujet*, il sera nécessaire d'en écrire entièrement l'exposition en établissant la conduite mélodique de la fugue, comme il vient d'être dit (5°).

486. — 1er POINT. — Discuter la réponse.

1° Harmoniser tout d'abord le sujet avec ses *fondamentales* NATURELLES — en se souvenant qu'au point de vue spécial de la réponse, la dominante du sujet entendue dans le premier mouvement mélodique ou à la fin du sujet, doit toujours être considérée comme 1er degré du ton de la dominante ; *DISCUSSION DE LA RÉPONSE.*

2° En cas d'ambiguïté, prendre comme réponse celle qui, tout en satisfaisant à la règle, se rapproche le plus de la mélodie du sujet, si on a été obligé à une ou plusieurs mutations ;

3° Avoir soin d'indiquer par un chiffre le degré occupé dans la gamme du ton du 1er degré (ou du 5e degré suivant les cas) par chacune des notes constituant le sujet, puis répondre intervalle par intervalle dans la gamme de la dominante, lorsque le sujet reste dans le ton principal, et dans la gamme du ton du 1er degré, lorsque le sujet a modulé au ton de la dominante.

CONTRESUJET.

487. — 2e POINT. — **Choisir le contresujet et le nouveau sujet s'il y a lieu.**

1° Avant tout, déterminer exactement les *basses fondamentales* de l'harmonie du sujet ;

2° Prendre pour *charpente* du CONTRESUJET les meilleures, parmi les notes renversables avec le sujet, de celles qui constituent ces harmonies, en n'oubliant pas que le sujet et les contresujets doivent pouvoir se servir mutuellement *de bonne basse harmonique ;*

3° Employer le plus possible les retards ;

4° Donner au CONTRESUJET une allure et une physionomie personnelles, différentes de celles du sujet, dont le *contresujet* ne doit jamais *imiter* le moindre fragment. Se rappeler que le rôle du *contresujet* est avant tout de préciser le caractère expressif du sujet. Il doit donc, tout en différant de celui-ci, mélodiquement et rythmiquement, être *de même style*, et comme lui, former une *phrase mélodique précise et finie* ;

5° Ne jamais chercher le CONTRESUJET sur la *réponse* lorsque le sujet est tonal ;

6° Vérifier si le contresujet peut s'accorder avec la réponse.

NOUVEAU SUJET.

488. — Le NOUVEAU SUJET doit répondre aux mêmes indications que les contresujets. Il peut commencer un peu avant le sujet, qui doit être par rapport à lui comme le contresujet est par rapport au sujet principal.

Le NOUVEAU SUJET *s'écrit en contrepoint renversable* soit avec le *sujet*, soit avec le *contresujet*, *soit avec tous les deux ;* il peut être lui-même accompagné d'un contresujet renversable avec le sujet principal ou avec le contresujet principal ou avec tous les deux.

489. — Le NOUVEAU SUJET peut donc se prêter aux combinaisons suivantes :

1° *Être renversable et se présenter avec* LE 1er SUJET ;
2° ..... LE 1er CONTRESUJET ;
3° ..... UN CONTRESUJET NOUVEAU ;
4° ..... UN CONTRESUJET NOUVEAU ET LE CONTRESUJET PRINCIPAL ;
5° ..... UN CONTRESUJET NOUVEAU ET LE 1er SUJET ;
6° ..... UN CONTRESUJET NOUVEAU, LE 1er SUJET ET LE 1er CONTRESUJET.

490. — 3e POINT. — Établir les différents strettos et canons.

RECHERCHE DES STRETTOS ET DES CANONS.

1° Chercher à *tous les intervalles* les CANONS fournis par le *sujet* avec *lui-même* ou avec la *réponse* ;

2° Faire le même travail pour les *contresujets* et le *nouveau sujet* ;

3° Établir de la même façon les CANONS DOUBLES du *sujet* avec les *contre-sujets*, du *sujet* avec le *nouveau sujet* ou son *contresujet*, du *contresujet principal* avec le *nouveau sujet*, du *nouveau sujet et de sa réponse* avec *son contresujet* ;

4° Si le sujet ne donne pas de *strettos* CANONIQUES, déterminer les *strettos* ARTIFICIELS (c'est-à-dire les *strettos* où l'on est obligé d'*interrompre le sujet* pour faire entendre la *réponse*). Dans ce cas, il faut s'efforcer de rappeler, dans la partie qui continue le sujet, quelques-uns des traits mélodiques de celui-ci ;

5° Rechercher les *combinaisons*, CANONIQUES OU AUTRES, du *sujet* et des *contresujets*, avec le *nouveau sujet* par AUGMENTATION et par DIMINUTION avec ou sans l'emploi des *mouvements* CONTRAIRE, RÉTROGRADE OU RÉTROGRADE ET CONTRAIRE *combinés*.

491. — 4e POINT. — Écrire l'exposition.

EXPOSITION.

1° Mettre toujours en relief les parties qui font entendre *le sujet et le contresujet*, en donnant moins d'importance aux autres parties dites *parties libres* ;

2° Pour cela éviter un trop grand nombre de notes ou de dessins disparates : toutefois il est bon de se rappeler que toute figure introduite dans l'exposition peut avoir une influence sur le développement ultérieur de la fugue, tant au point de vue du rythme que du caractère mélodique et expressif ;

3° On peut faire entre la deuxième et la troisième entrées du sujet un *court divertissement* pour faire entendre une figure rythmique ou mélodique étrangère au sujet et au contresujet, mais appropriée au caractère et au style de l'un et de l'autre ; on est dès lors obligé de se servir dans les parties libres des éléments ainsi surajoutés ;

4° A 4 parties, chacune des voix doit faire successivement entendre *le sujet* ou *la réponse* ;

5° Lorsque la réponse ne peut entrer sur la dernière note du sujet ou, inversement, lorsque le *sujet* ne peut entrer sur *la dernière note* de la réponse, on fait une *courte coda* pour ramener l'un ou l'autre suivant les cas ;

6° On doit faire entrer le sujet ou la réponse aussitôt que possible après que l'entrée précédente est terminée ; mais il faut éviter dans l'exposition de

faire commencer la réponse sur un *temps faible* si le sujet débute sur un temps fort et réciproquement, sauf dans les cas où le caractère rythmique ou mélodique du sujet n'est pas altéré par cette modification ;

7° L'*exposition* d'une fugue doit être TONALE ; c'est-à-dire se mouvoir uniquement entre les deux tons de la gamme du 1er degré et de la gamme du 5e degré du sujet;

8° Il faut éviter d'employer la *cadence parfaite* dans l'exposition ou pour amener le divertissement qui suit celle-ci.

CONDUITE DE LA FUGUE.

492. — 5e POINT. — Esquisser la conduite de la fugue.

1° Diviser le sujet et le contresujet en fragments mélodiques et rythmiques, de la même façon qu'on divise une phrase mélodique en ses diverses périodes ;

2° Réserver pour le stretto l'emploi de la tête du sujet et du contresujet ;

3° Combiner mélodiquement entre elles les différentes figures mélodiques ou rythmiques extraites du sujet, du contresujet, des parties libres et, s'il y a lieu, du nouveau sujet;

4° Rejeter celles de ces figures qui ne présenteraient pas un relief musical suffisant ;

5° Rechercher à tous les intervalles les combinaisons (canons, imitations diverses) auxquelles se prêtent les figures choisies. Les grouper méthodiquement de façon à les utiliser successivement en se guidant sur leur degré d'intérêt, et sur les imitations plus ou moins serrées auxquelles elles donnent lieu ;

6° Établir, pour chacune de ces figures, une basse harmonique naturelle, avec laquelle on créera une série de progressions harmoniques modulant logiquement aux tons voisins ;

7° Arrêter d'avance les diverses modifications de rythme et de mouvement que l'on fera subir à chaque figure ainsi qu'au sujet, au contresujet et au nouveau sujet et déterminer la place et l'importance que l'on assignera à chacun de ces éléments dans le courant de la fugue ;

8° Ce travail une fois terminé, faire l'esquisse mélodique de chaque divertissement, en s'assurant de sa facile réalisation à 4 parties ; ce qui s'obtiendra si l'on a soin d'établir avec la basse choisie une progression harmonique logique ;

9° Grouper les différents divertissements en les séparant par les parties de la fugue où le sujet et la réponse sont entendus en entier dans les différentes tonalités : on aura soin d'écrire de suite ces parties dans leur forme définitive, les divertissements seuls étant ainsi esquissés et reliés les uns aux autres jusqu'au premier stretto.

STRETTOS.

493. — 6e POINT. — **Écrire les strettos.**

1° Le *plan d'ensemble* du STRETTO se fait avec les éléments réunis dès le début, de la même façon que l'on a fait la conduite générale de la première partie qui suit l'exposition ;

2° Le *premier* et le *dernier strettos* seuls doivent être composés de *quatre entrées*, les autres pouvant simplement n'en comporter que deux ;

3° On peut passer transitoirement, au cours du stretto, dans les différents tons voisins, mais il est bon de revenir souvent au ton principal : de toutes façons les *strettos vrais* (*sujet et réponse*), ainsi que le *premier* et le *dernier strettos*, doivent être dans le ton principal ;

4° Il faut éviter que le *premier stretto* rappelle l'exposition de la fugue : pour cela il est bon de faire les entrées assez rapprochées et de maintenir l'ensemble de ce stretto *dans le ton principal*, en déterminant par la marche des parties libres entendues aussi bien avec la réponse qu'avec le sujet, des harmonies appartenant à cette tonalité ;

5° On termine généralement le stretto par une *pédale de tonique* précédée ou non d'une *pédale sur la dominante* (ou plus rarement sur un autre degré).

CADENCE PARFAITE.

494. — On peut, au cours de la fugue, sauf dans l'exposition, employer la CADENCE PARFAITE soit à la fin, soit au commencement, soit, mais plus rarement, au cours d'un divertissement. Cependant, *la cadence ne devra jamais amener une interruption dans toutes les parties à la fois.*

INTERRUPTION DES PARTIES.

495. — Il ne faut jamais faire taire une partie sans motif, c'est-à-dire avant que, *prise isolément*, son sens mélodique ne soit achevé : dans ce cas, elle doit toujours être abandonnée de telle sorte que, *prise isolément*, elle puisse être harmonisée par une cadence.

MARCHE DES PARTIES.

496. — De la *marche des parties* doit résulter l'impression d'une *ligne mélodique* générale très nette. Toutes les parties d'ailleurs seront traitées exclusivement d'une manière mélodique, et le relief de la mélodie *supérieure* devra être très accusé.

497. — La fugue tendant naturellement vers sa conclusion, *chaque divertissement devra être* PLUS SERRÉ *à sa* TERMINAISON *qu'à son début* et de même *l'écriture sera de plus en plus serrée* à mesure que l'on se rapprochera du *stretto*.

498. — Lorsqu'un sujet se prête à un si grand nombre de combinaisons *canoniques* qu'on ne puisse les utiliser toutes dans le *stretto* sans donner à celui-ci une longueur disproportionnée, il sera permis de faire entendre, dans les différentes tonalités parcourues par les deux premières sections de la fugue, le sujet et la réponse, sous forme de strettos, en réservant à cet usage les combinaisons les moins serrées.

ENTRÉES.

499. — Toute entrée ne devra se faire que pour proposer le sujet, la réponse ou une figure d'imitation, et jamais pour un remplissage harmonique.

Toute entrée devra être précédée autant que possible d'un silence assez prolongé dans la partie qui va la faire entendre, afin d'avoir tout le relief possible.

Il ne faut pas faire dans une même voix deux entrées successives du sujet et de la réponse.

Deux groupes successifs d'entrées dans des tons différents ne doivent pas se faire dans le même ordre de parties.

CONCLUSION DE LA FUGUE.

500. — Lorsque l'intérêt de la fugue est épuisé, on ne doit pas prolonger inutilement *la conclusion ;* il ne faut pas non plus que celle-ci, sous le futile prétexte *de faire entendre quelques harmonies* agréables ou recherchées, ait un caractère étranger à ce qui a été entendu précédemment.

501. — On doit avant tout *faire la fugue de son sujet*, et ne pas traiter de la même façon des sujets de style et de caractère différents.

502. — C'est l'*expression*, et non l'agitation ou la rapidité avec laquelle les notes se succèdent, qui donne la *chaleur* et la *véhémence* à l'idée.

503. — On doit toujours avoir ceci présent à l'esprit :

Une fugue — même dans la forme scolaire — est un morceau de musique.

Le temps passé à étudier la fugue au point de vue seul des combinaisons est du temps perdu.

La pratique de la fugue n'est utile qu'à la condition d'y chercher l'art de développer une idée musicale.

C'est ce que je tâcherai de démontrer dans la suite de cet ouvrage.

504. — Avant de donner des exemples de fugues entières, je crois bon de montrer aux élèves comment, une fois l'exposition d'une fugue terminée et les divers éléments analysés et arrêtés, on peut établir un PLAN GÉNÉRAL embrassant l'ensemble de la fugue, dont il permet de concevoir rapidement la marche mélodique et harmonique.

Les éléments de ce travail ayant été successivement étudiés au cours de la première partie de ce traité, il peut être utile de rassembler, d'une façon en quelque sorte synthétique, les indications éparses dans les divers chapitres étudiés jusqu'ici et de les appliquer à la mise en œuvre d'une fugue. Le procédé indiqué dans l'exemple suivant est recommandable aux élèves : il leur facilitera le travail, et leur permettra de conduire leurs idées plus logiquement, et, en évitant les longueurs et les redites, de donner de plus justes proportions à leurs fugues.

505. — Dispositions d'ensemble pour composer une fugue :

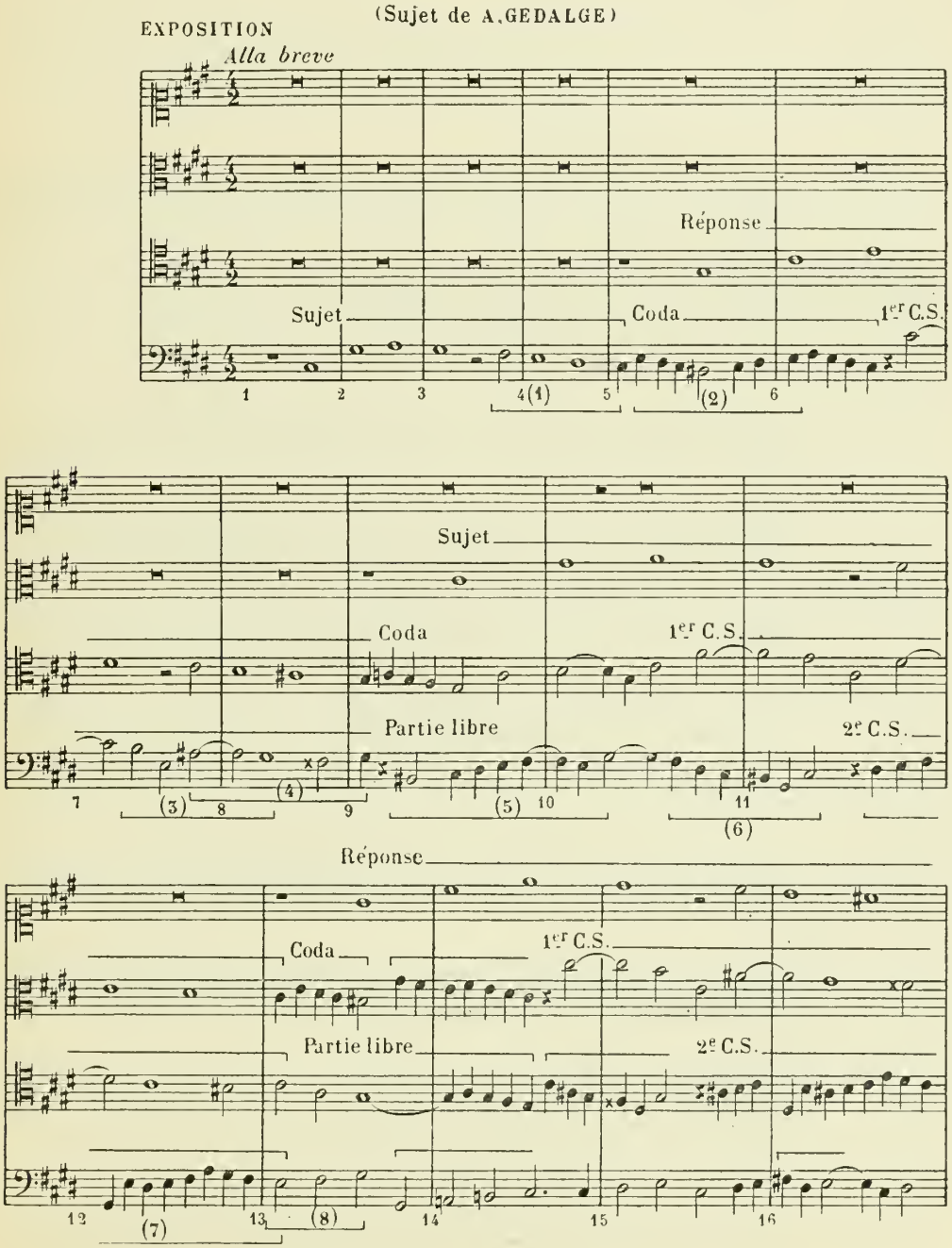
1° Plan mélodique et harmonique ;

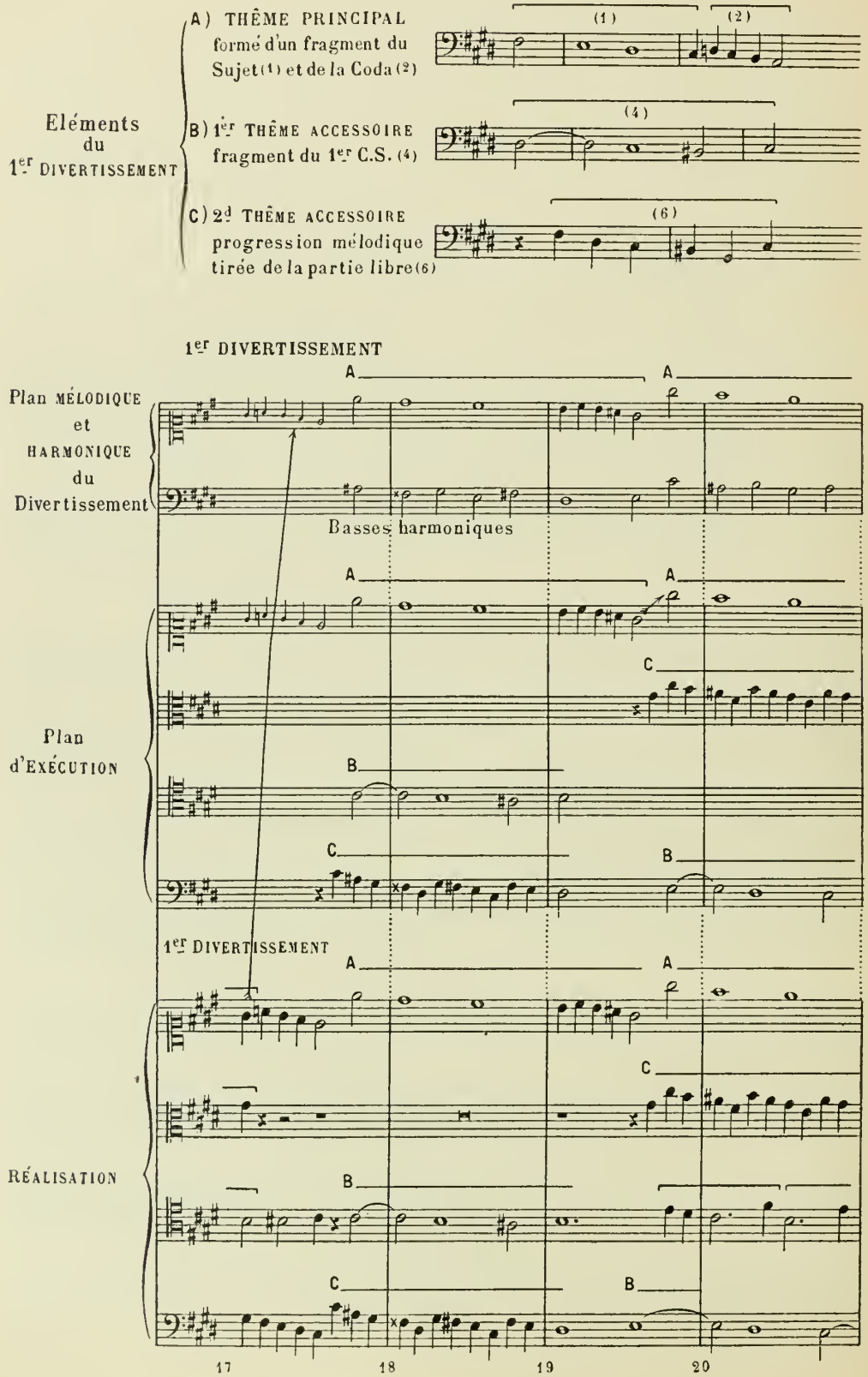
2° Plan d'éxécution ;

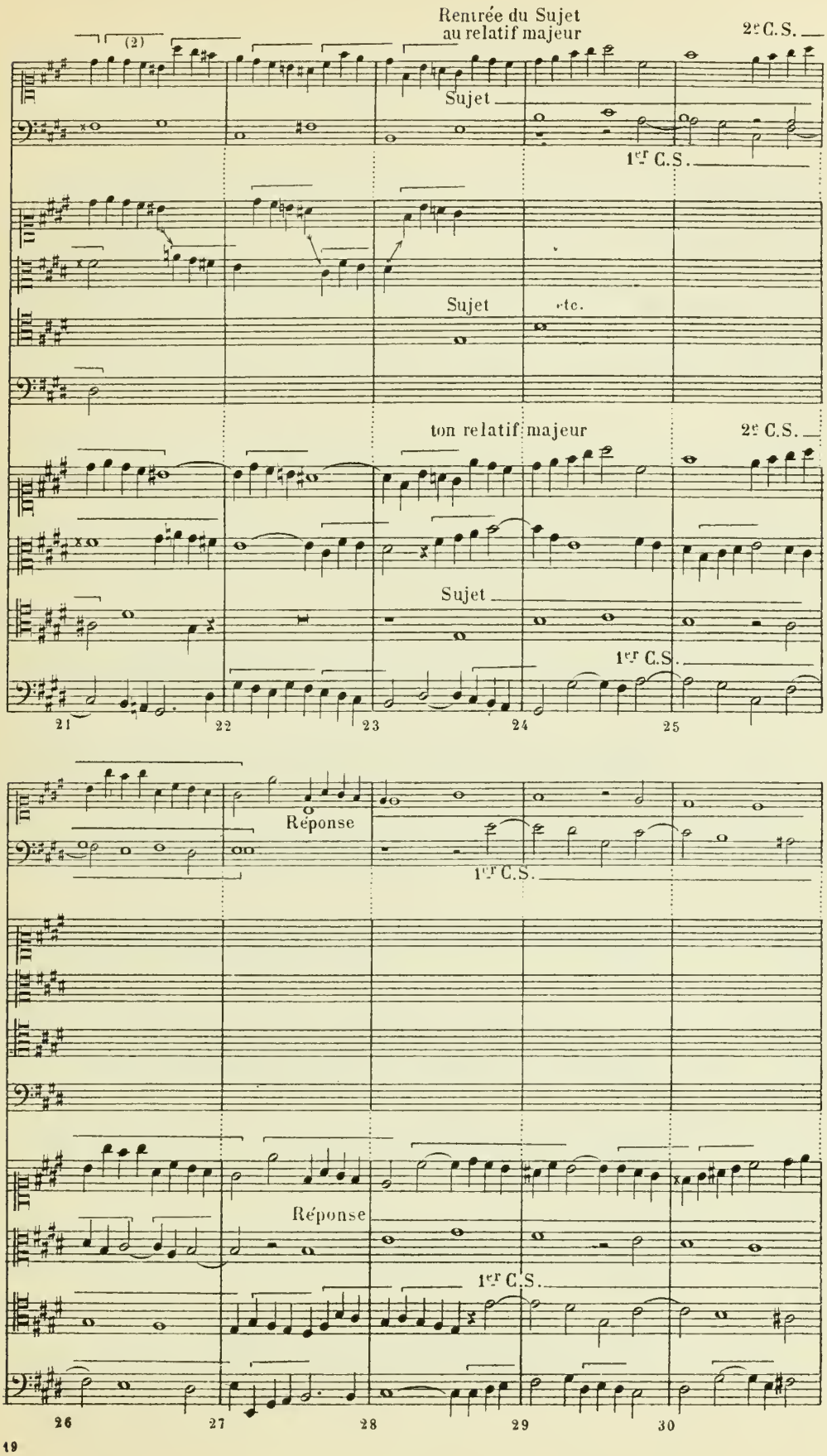
3° Réalisation.

Nota. — On suppose que tout le travail concernant la recherche des contresujets, des strettos et des canons, l'analyse de l'exposition pour le choix des thèmes de divertissement, a été fait préalablement suivant les indications données au cours de ce Traité.

(*Les numéros placés devant les divers fragments servant de thèmes aux divertissements renvoient aux numéros correspondants placés sous les mêmes fragments dans l'exposition.*)



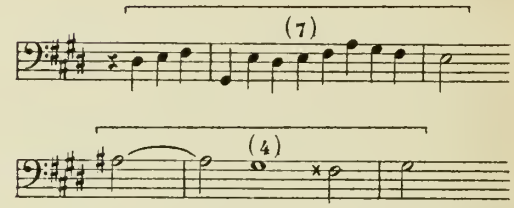

Eléments du 1er DIVERTISSEMENT
A) THÈME PRINCIPAL formé d'un fragment du Sujet (1) et de la Coda (2)
B) 1er THÈME ACCESSOIRE fragment du 1er C.S. (4)
C) 2d THÈME ACCESSOIRE progression mélodique tirée de la partie libre (6)
(1)
(2)
(4)
(6)
1er DIVERTISSEMENT
Plan MÉLODIQUE et HARMONIQUE du Divertissement
Basses harmoniques
Plan d'EXÉCUTION
1er DIVERTISSEMENT
RÉALISATION
A
B
C
17
18
19
20


Rentrée du Sujet
au relatif majeur
2e C.S.
(2)
Sujet
1er C.S.
Sujet
etc.
ton relatif majeur
2e C.S.
Sujet
1er C.S.
21
22
23
24
25
Réponse
1er C.S.
Réponse
1er C.S.
26
27
28
29
30

Eléments du 2e DIVERTISSEMENT

A) THÈME PRINCIPAL
2e Contresujet (7)

B) THÈME ACCESSOIRE
fin du 1er Contresujet (4)

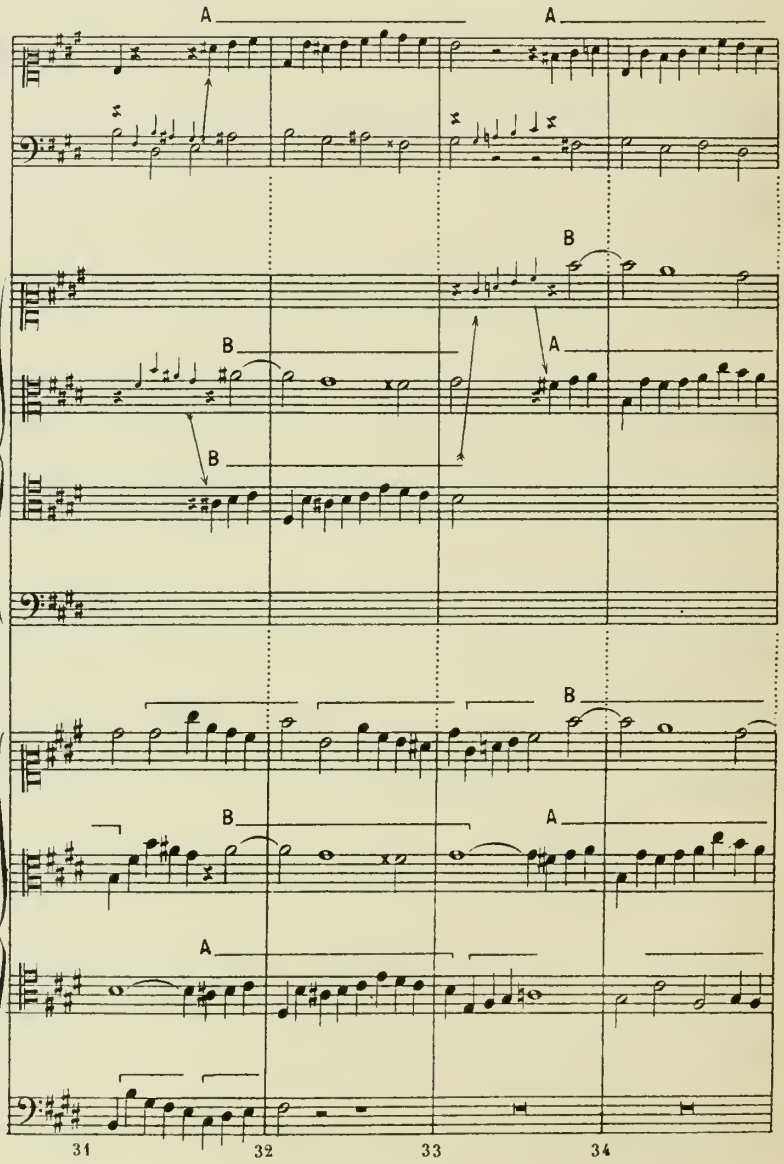


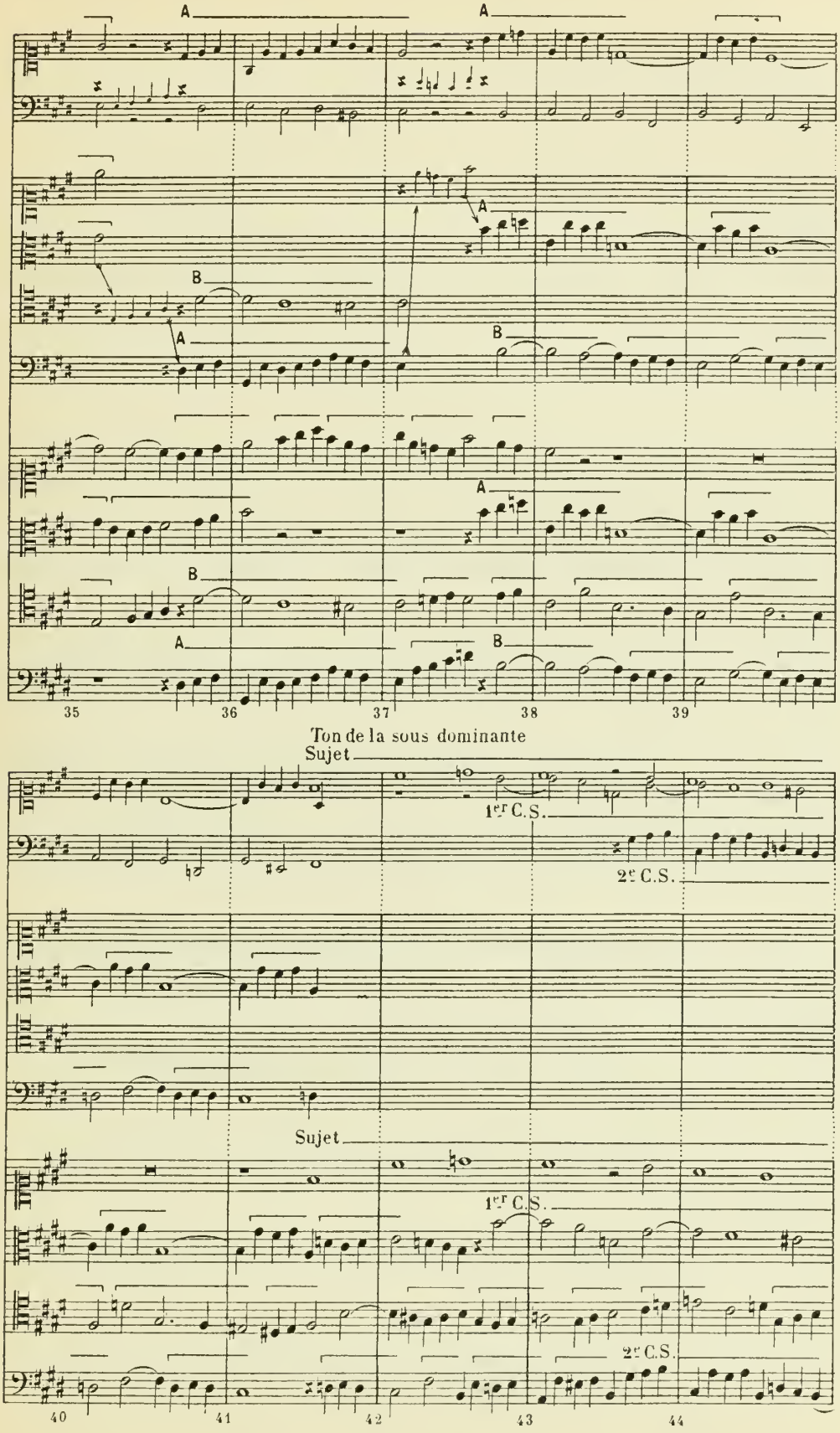
2e DIVERTISSEMENT

Plan MÉLODIQUE et HARMONIQUE du 2e Divertissement

Plan d'EXÉCUTION du 2e DIVERTISSEMENT

RÉALISATION

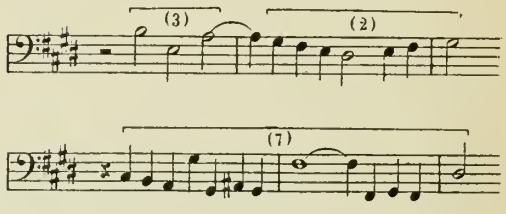



A
A
A
B
A
B
A
B
A
B
35
36
37
38
39
Ton de la sous dominante
Sujet
1er C.S.
2e C.S.
Sujet
1er C.S.
2e C.S.
40
41
42
43
44

Eléments du 3e DIVERTISSEMENT

A) THÈME PRINCIPAL fragment du 1er C.S.(3) et Coda du Sujet (2)

B) THÈME ACCESSOIRE fragment du 2e C.S.par mouvt contraire (7)

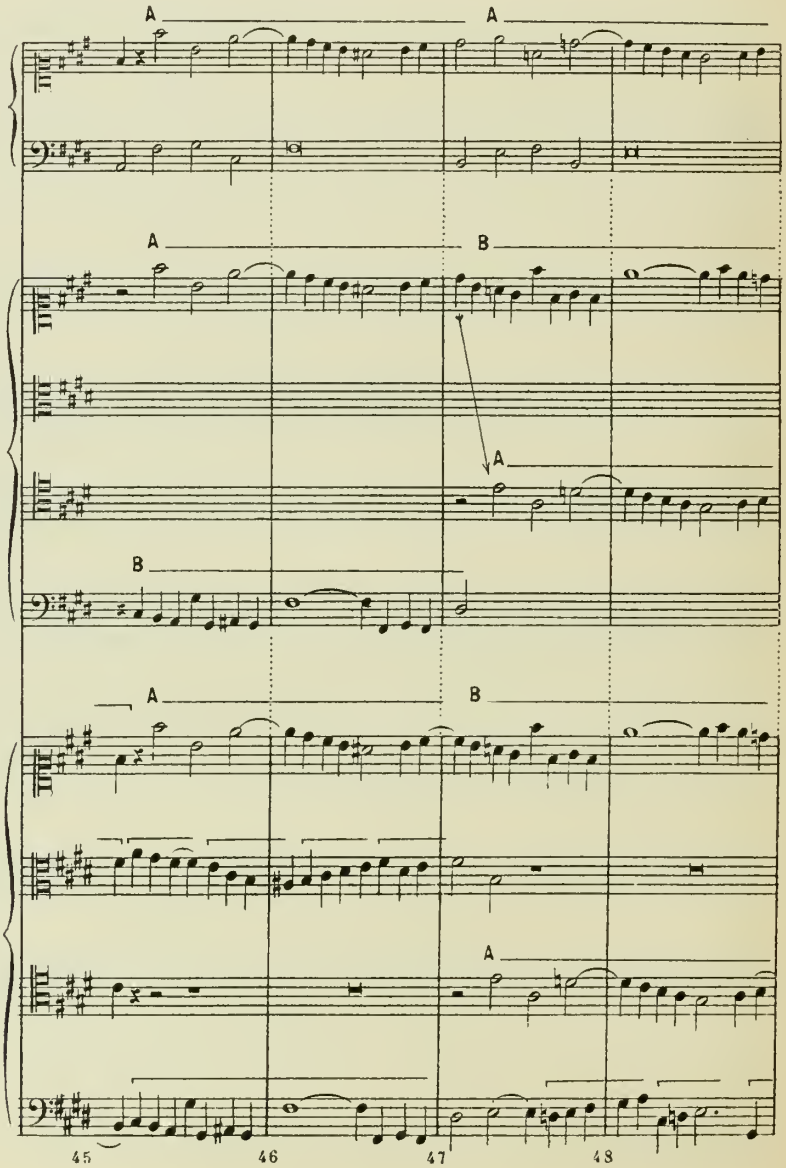


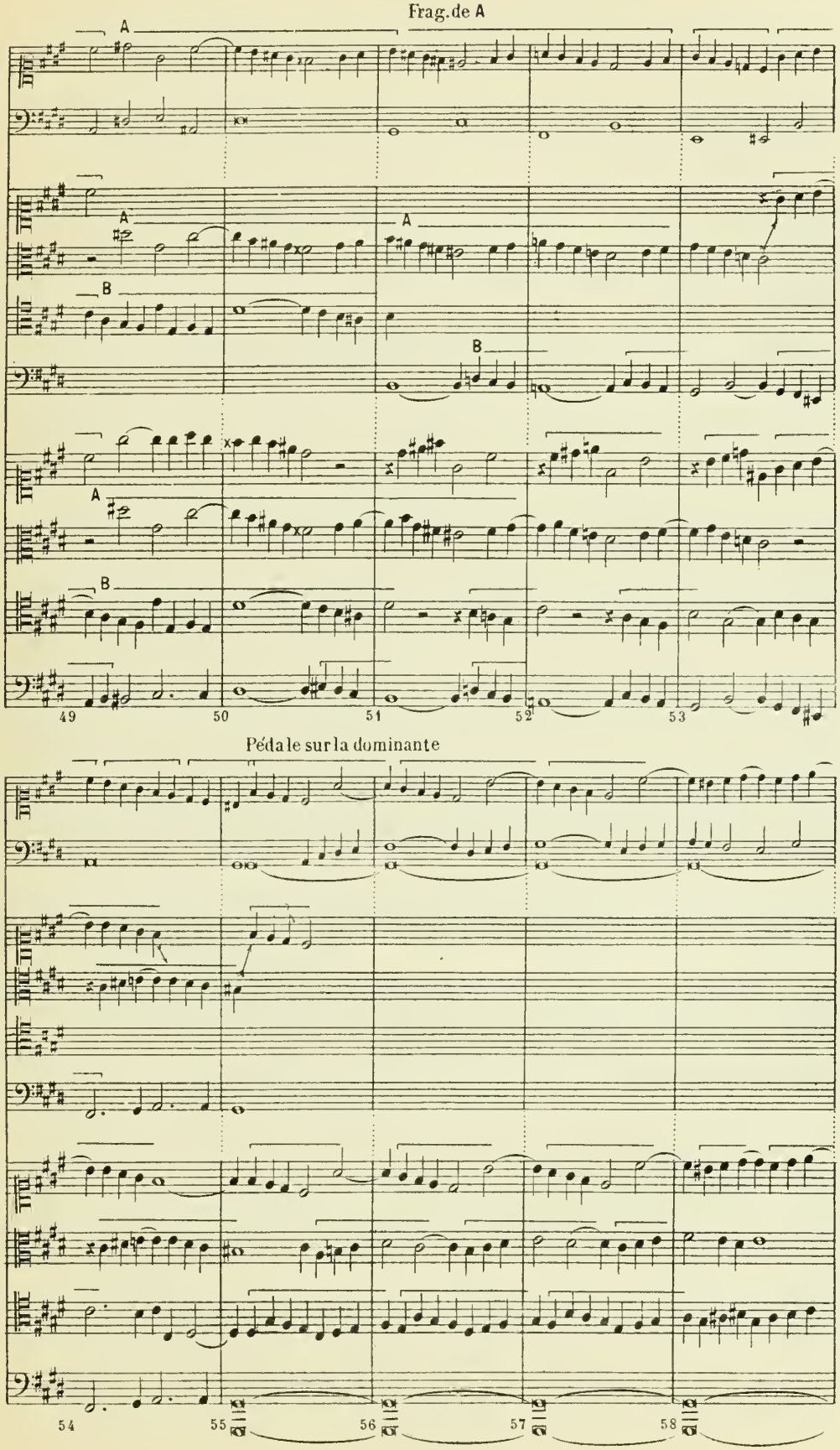
3e DIVERTISSEMENT (canonique)

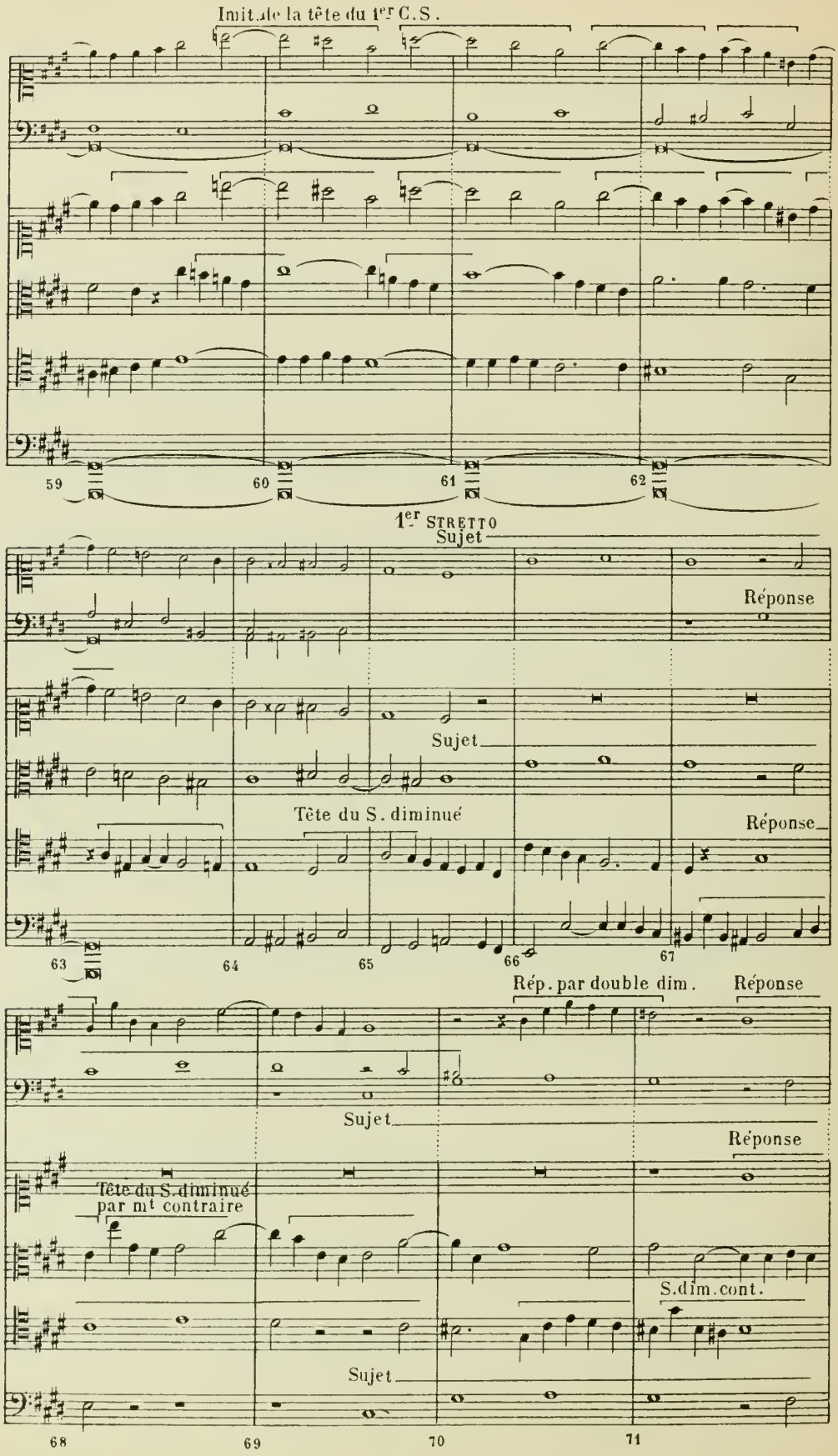
Plan MÉLODIQUE et HARMONIQUE du 3e Divertissement

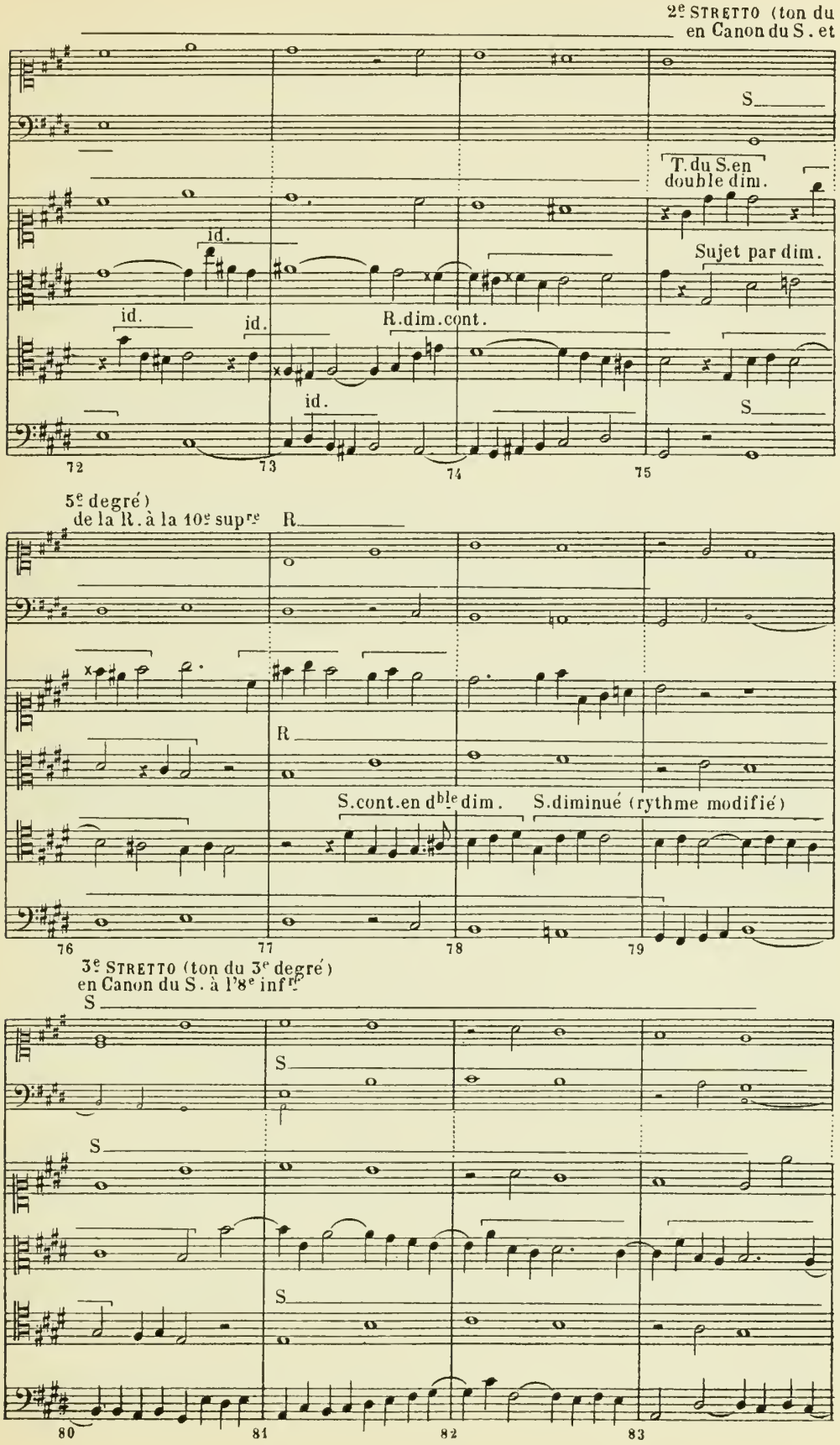
Plan d'EXÉCUTION du 3e DIVERTISSEMENT

RÉALISATION

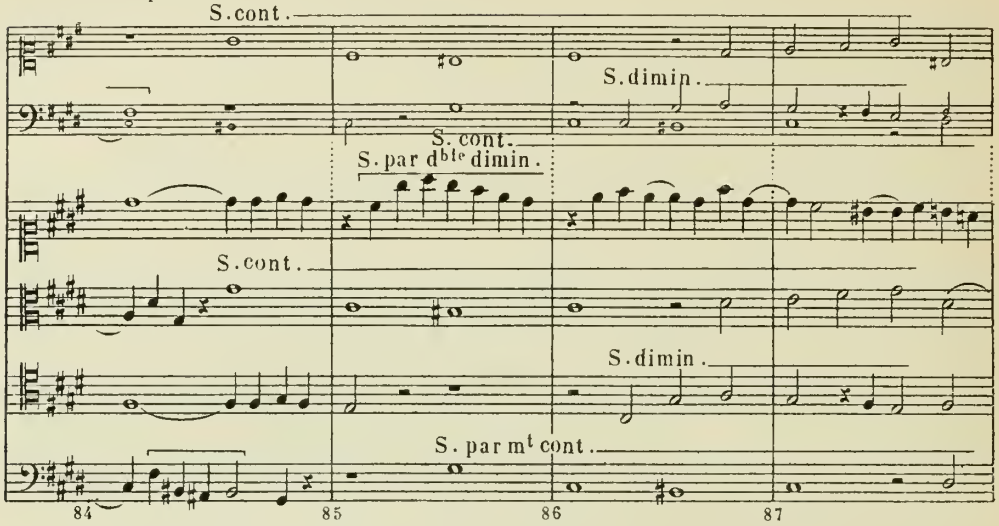



Frag.de A
A
B
49
50
51
52
53
Pédale sur la dominante
54
55
56
57
58

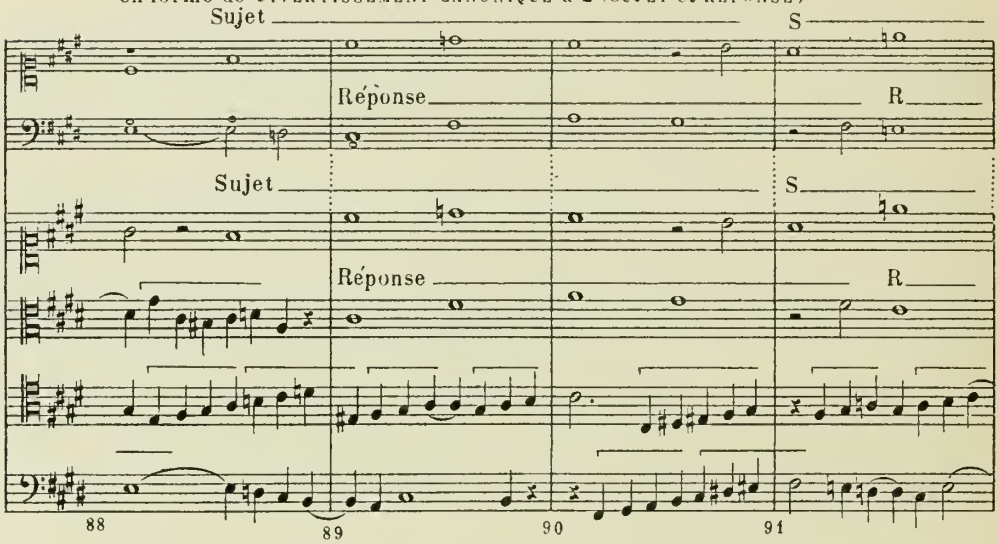

Imit. de la tête du 1er C.S.
59
60
61
62
1er STRETTO
Sujet
Réponse
Sujet
Tête du S. diminué
Réponse
63
64
65
66
67
Rép. par double dim.
Réponse
Sujet
Réponse
Tête du S. diminué
par mt contraire
S.dim.cont.
Sujet
68
69
70
71

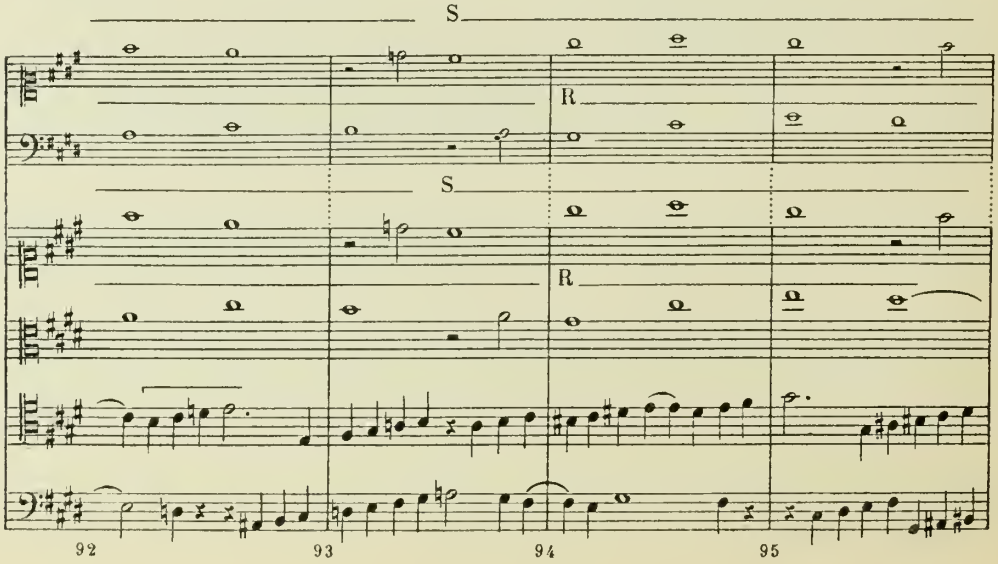

2e STRETTO (ton du
en Canon du S. et
S
T. du S. en
double dim.
id.
Sujet par dim.
id.
id.
R. dim. cont.
id.
S
72
73
74
75
5e degré)
de la R. à la 10e supre
R
R
S. cont. en dble dim.
S. diminué (rythme modifié)
76
77
78
79
3e STRETTO (ton du 3e degré)
en Canon du S. à l'8e infre
S
S
S
S
80
81
82
83

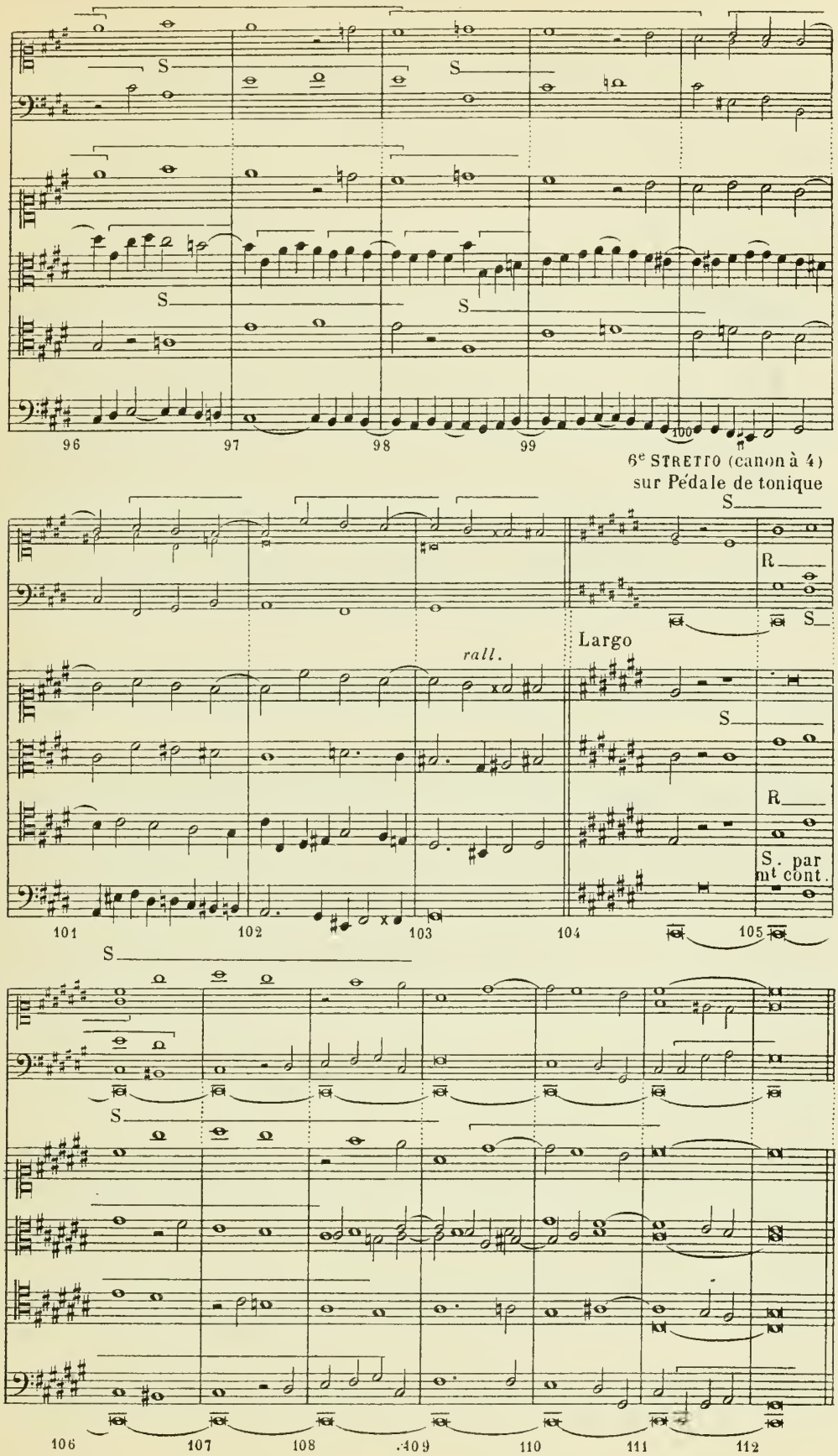
4e Stretto (au ton principal)
en Canon du S. à 2 par mt contraire
et à 3 par mt direct en diminution



5e Stretto
en forme de divertissement canonique à 2 (sujet et réponse)





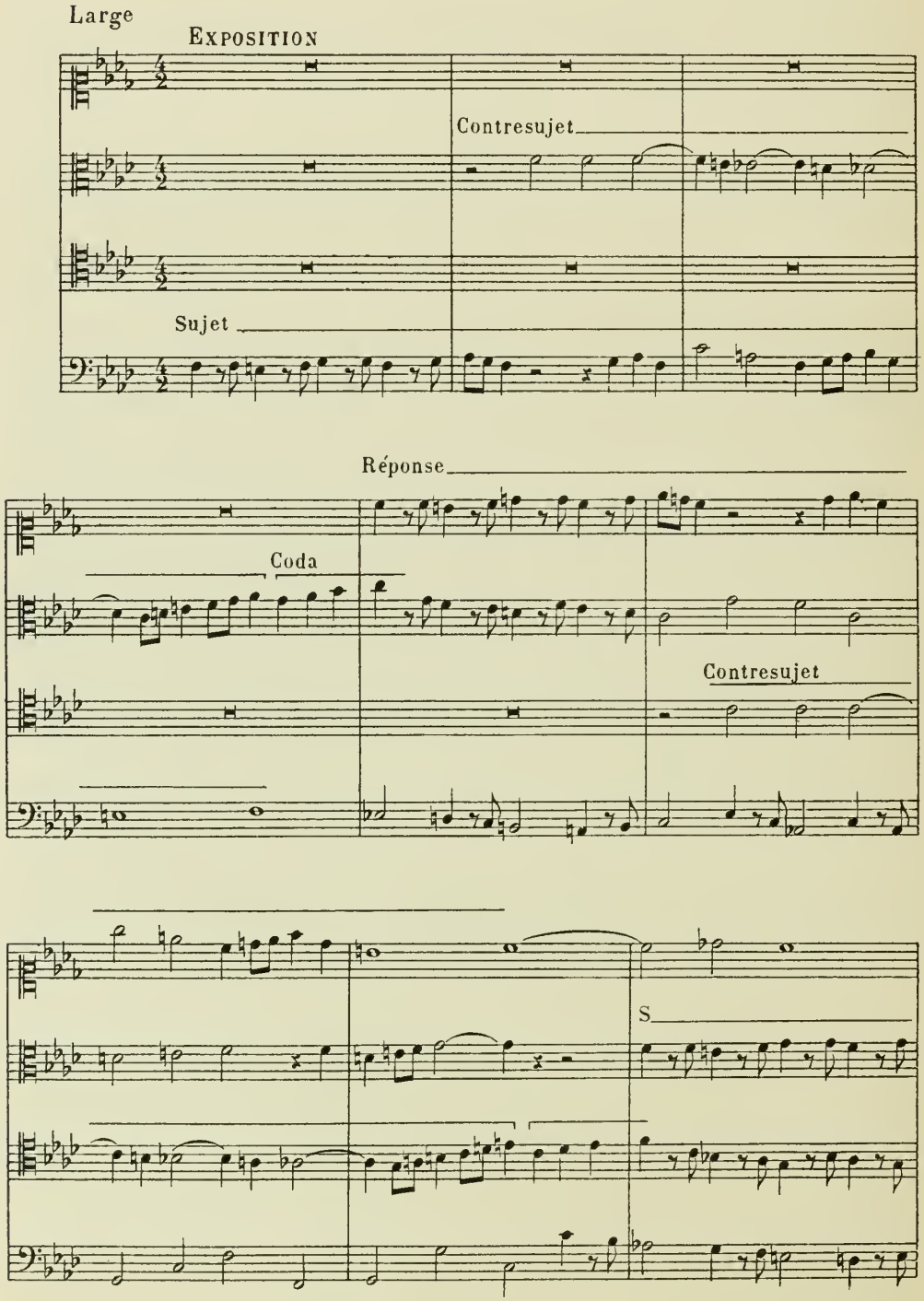

S
S
S
S
96
97
98
99
100
6e STRETTO (canon à 4)
sur Pédale de tonique
S
R
S
Largo
rall.
S
R
S. par
mt cont.
101
102
103
104
105
S
S
106
107
108
109
110
111
112

Fugue à 4 parties.

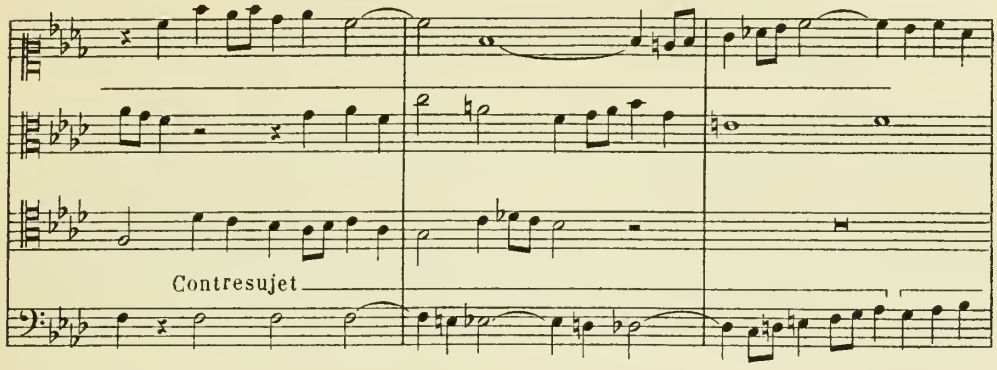
(Concours de l'Institut 1883)

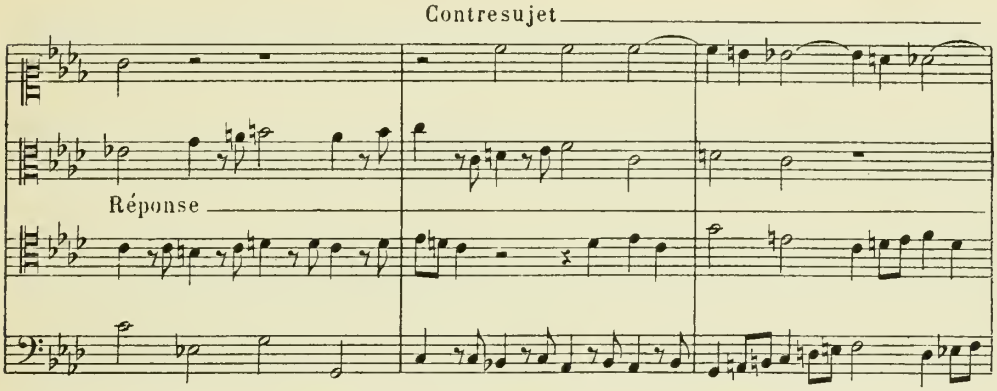
Sujet de MASSENET.

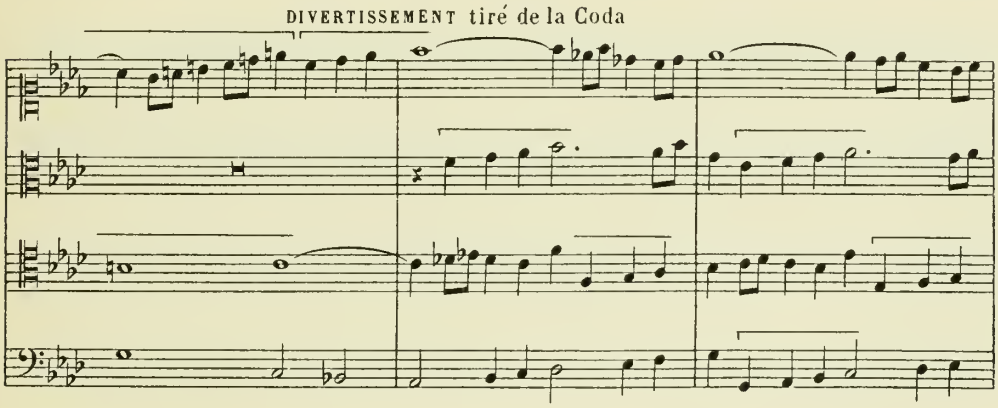
Paul VIDAL[1]
(*Classe de M. MASSENET*)

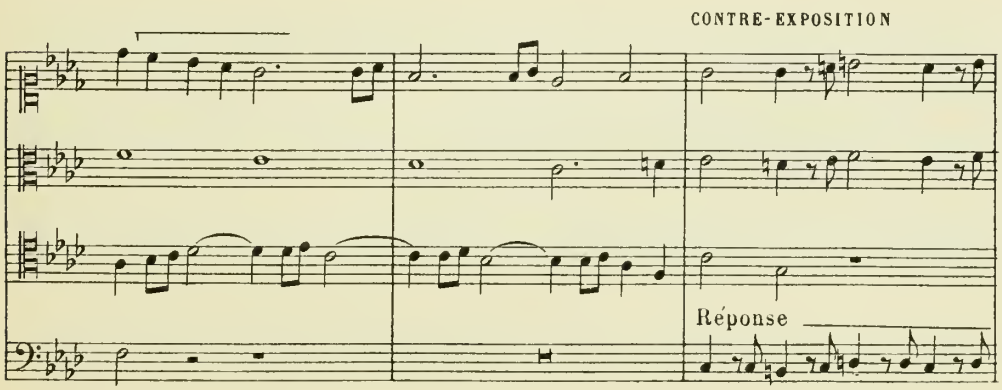


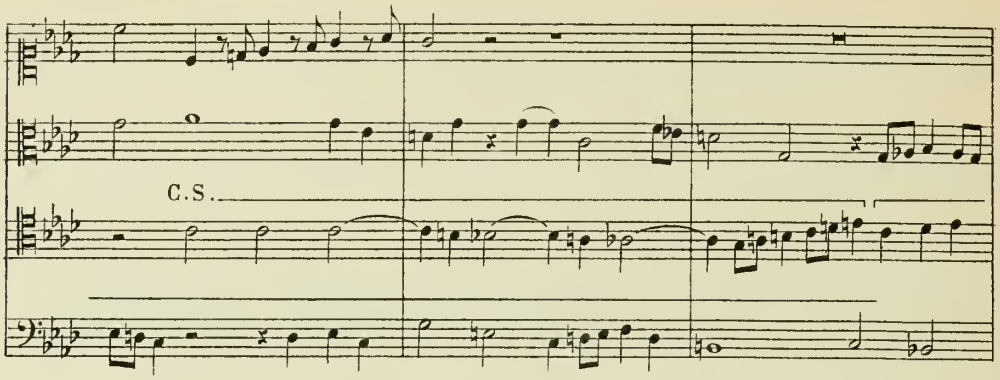
(1) 1er Gd prix de Rome 1883.

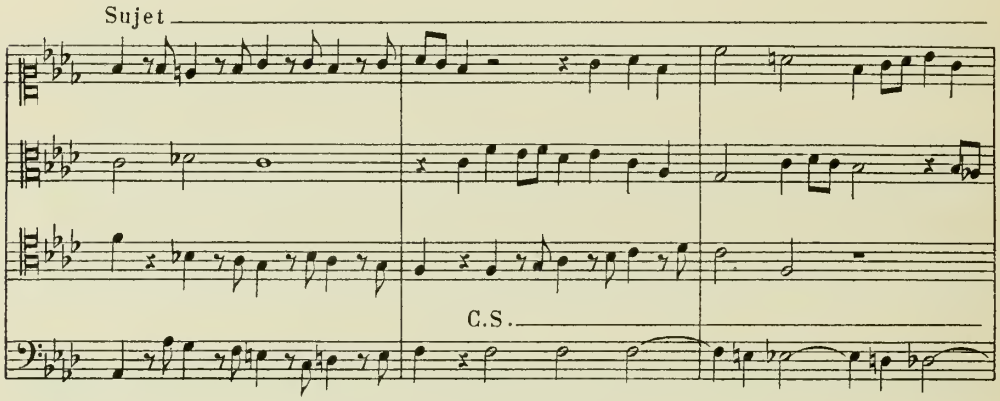

Contresujet

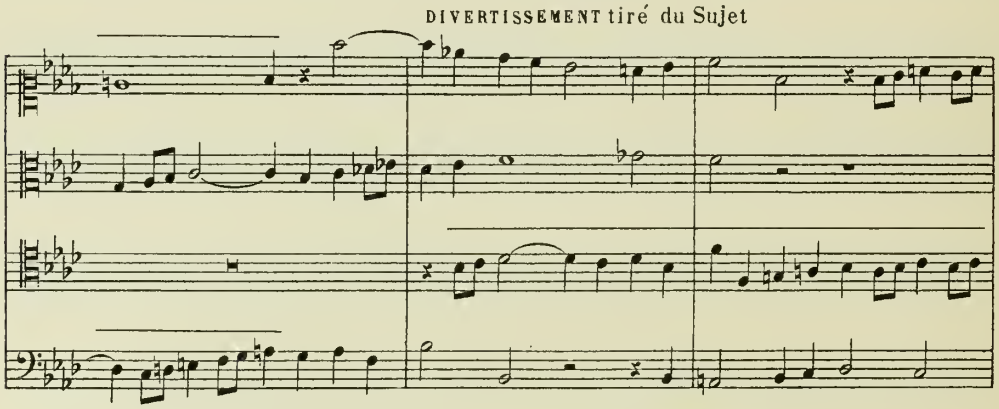

Contresujet
Réponse

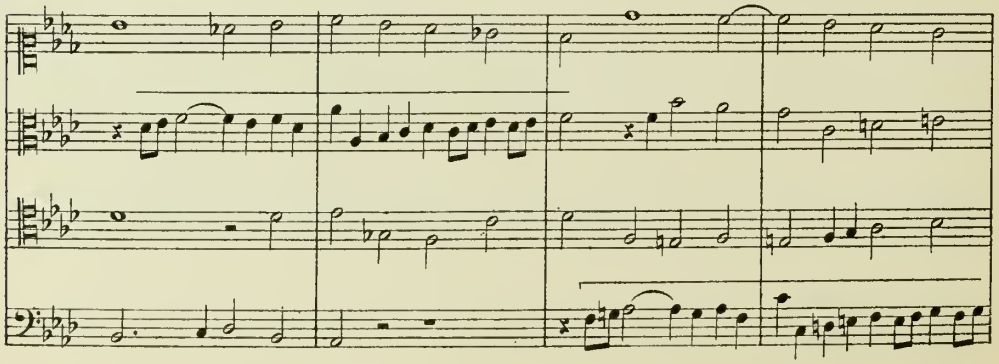

DIVERTISSEMENT tiré de la Coda


CONTRE-EXPOSITION
Réponse

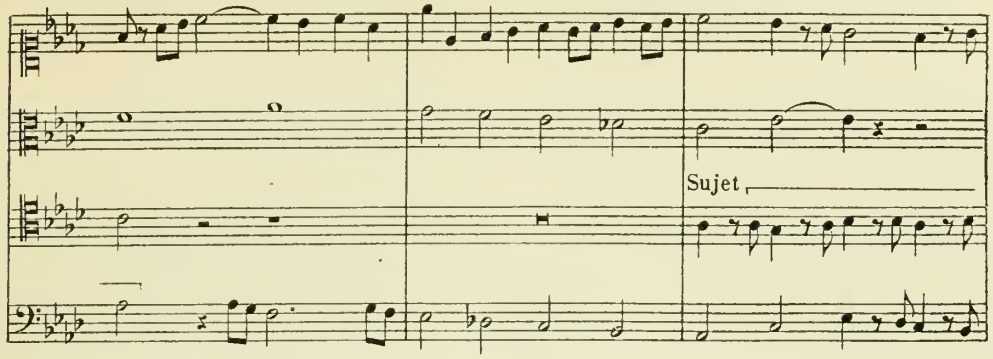

C.S.

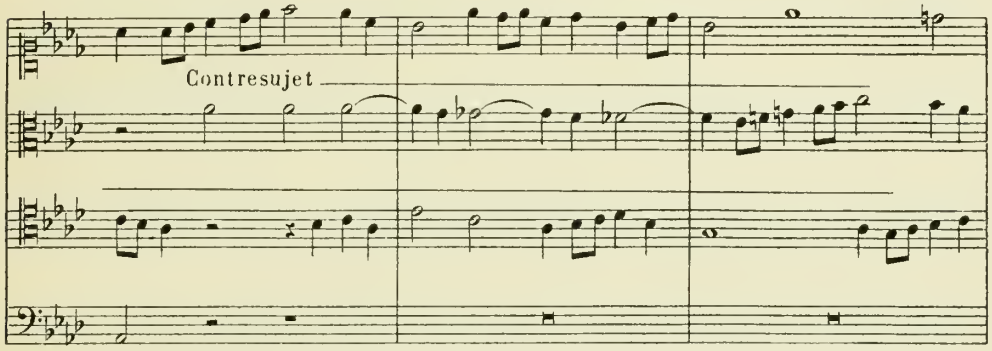

Sujet
C.S.

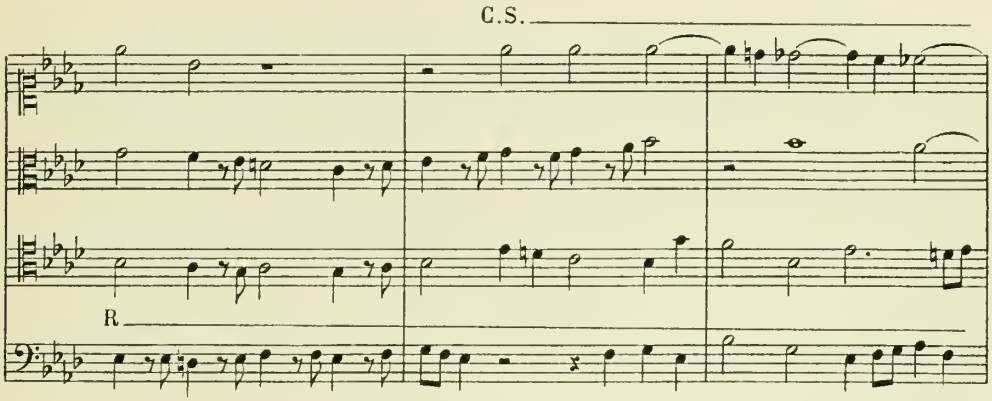

DIVERTISSEMENT tiré du Sujet



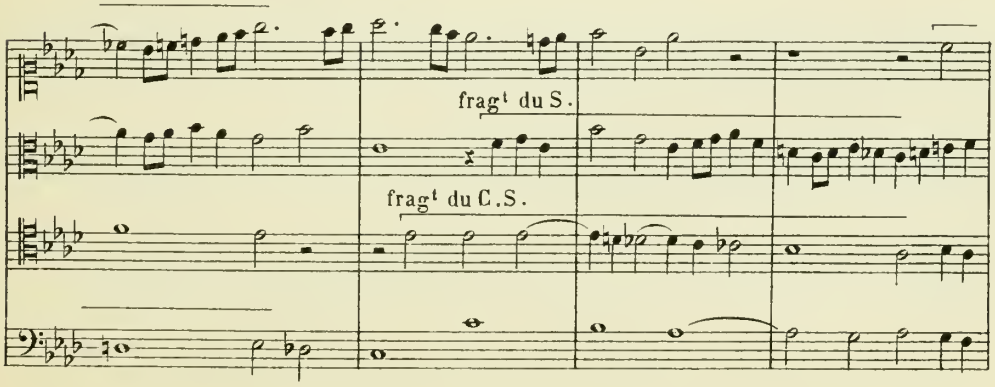
TON RELATIF MAJEUR

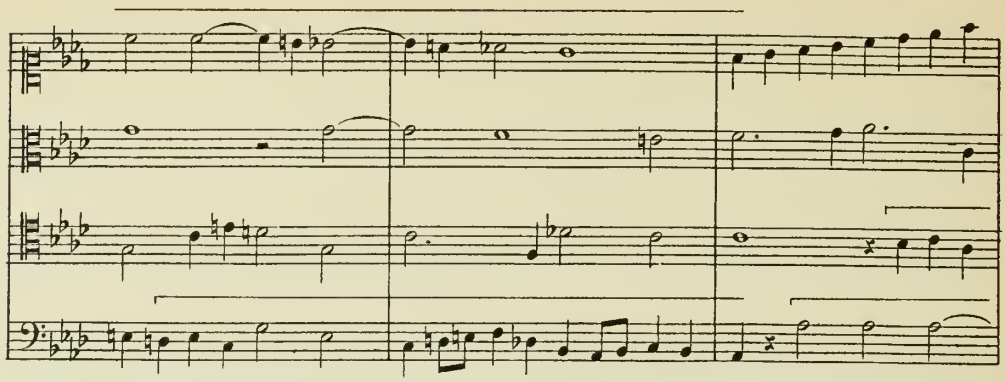


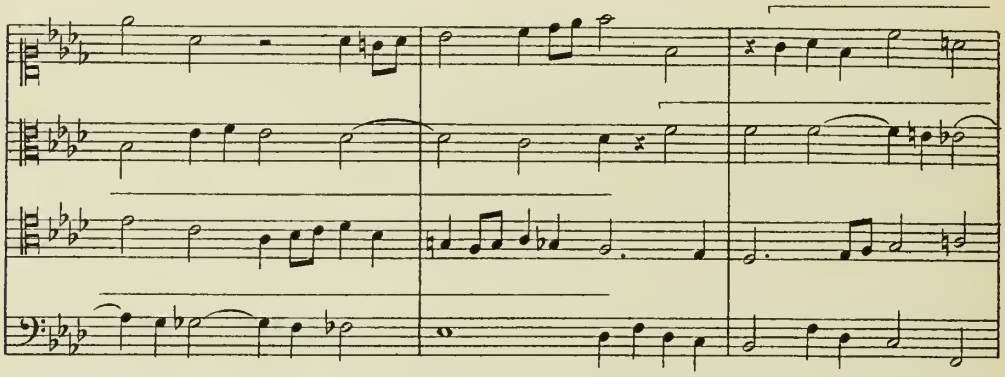




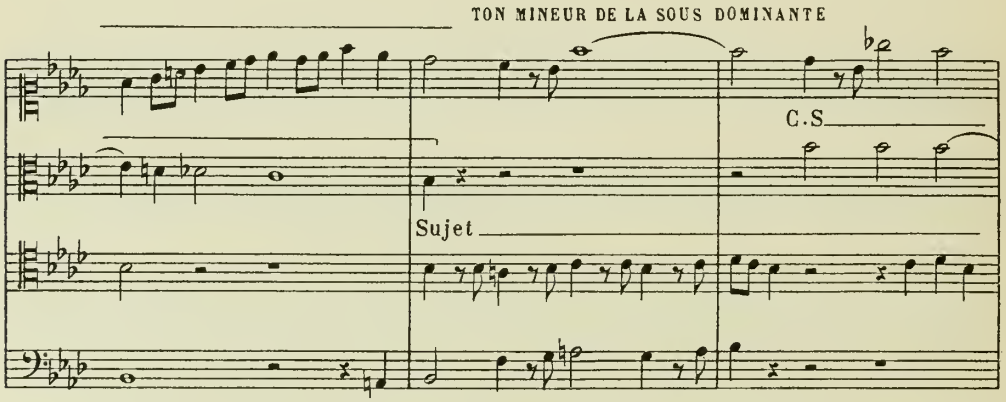
DIVERTISSEMENT tiré du Sujet et du C.S.



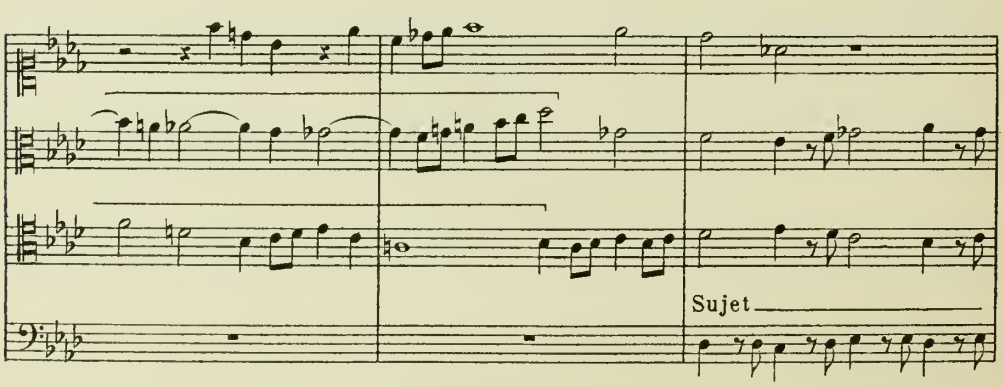




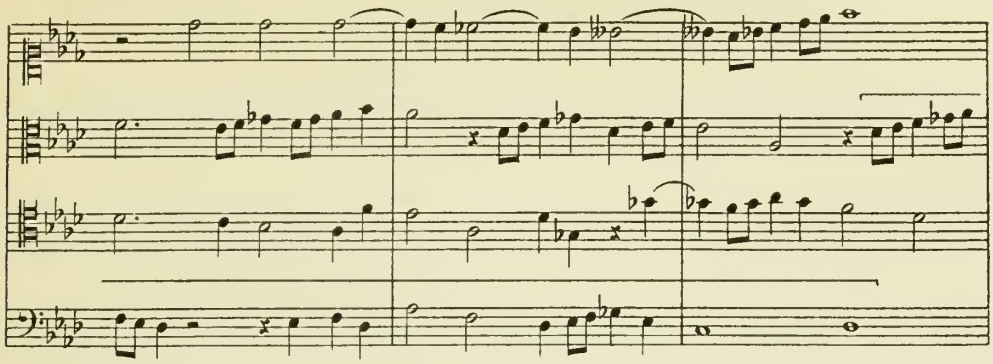
TON MINEUR DE LA SOUS DOMINANTE



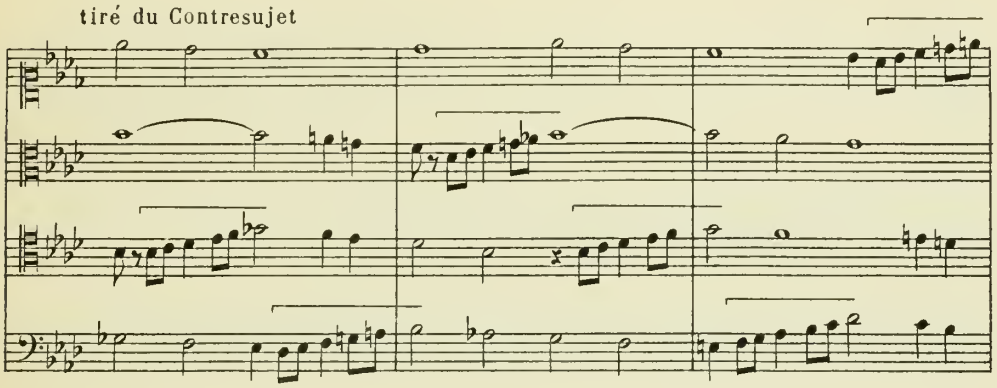
TON MAJEUR DE LA SUS-DOMINANTE

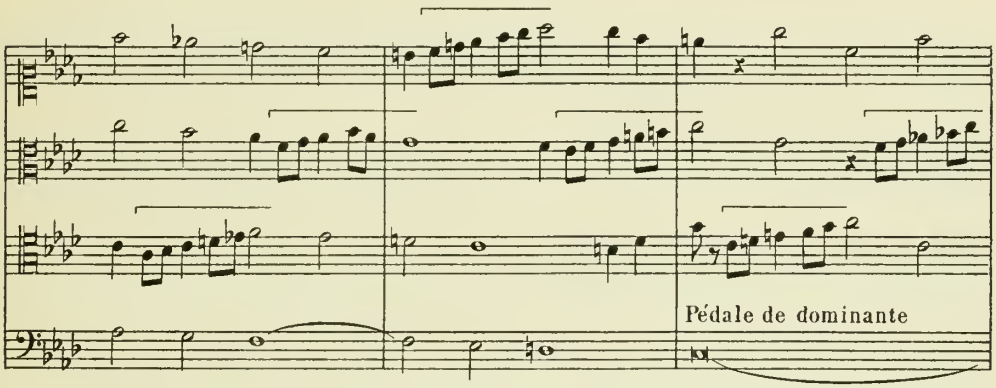


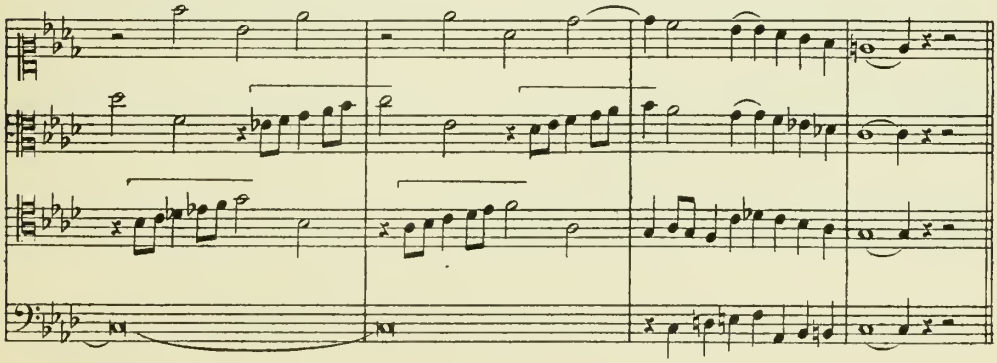
Contresujet



tiré du Contresujet







1er STRETTO

STRETTO

Sujet

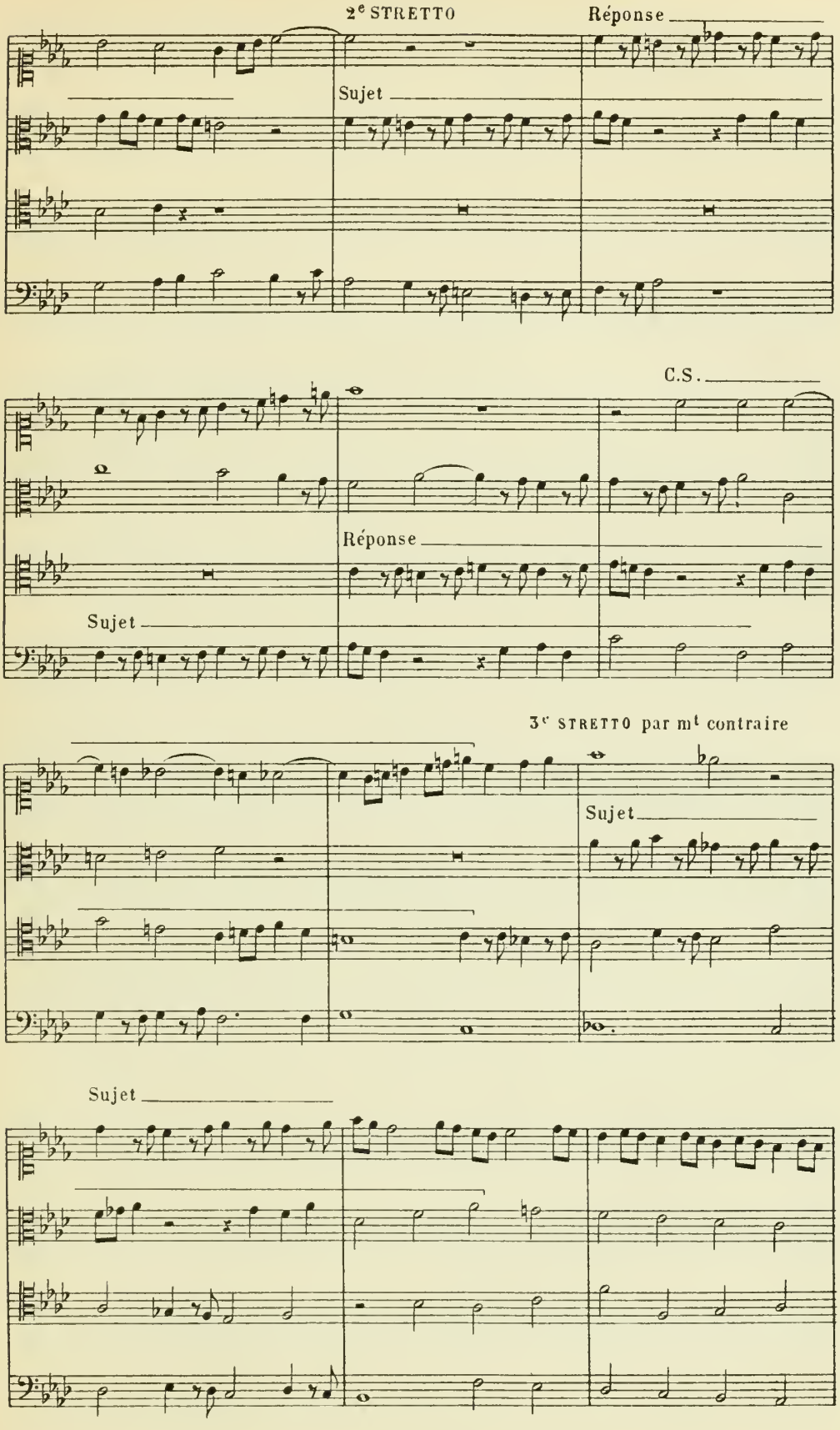
Réponse

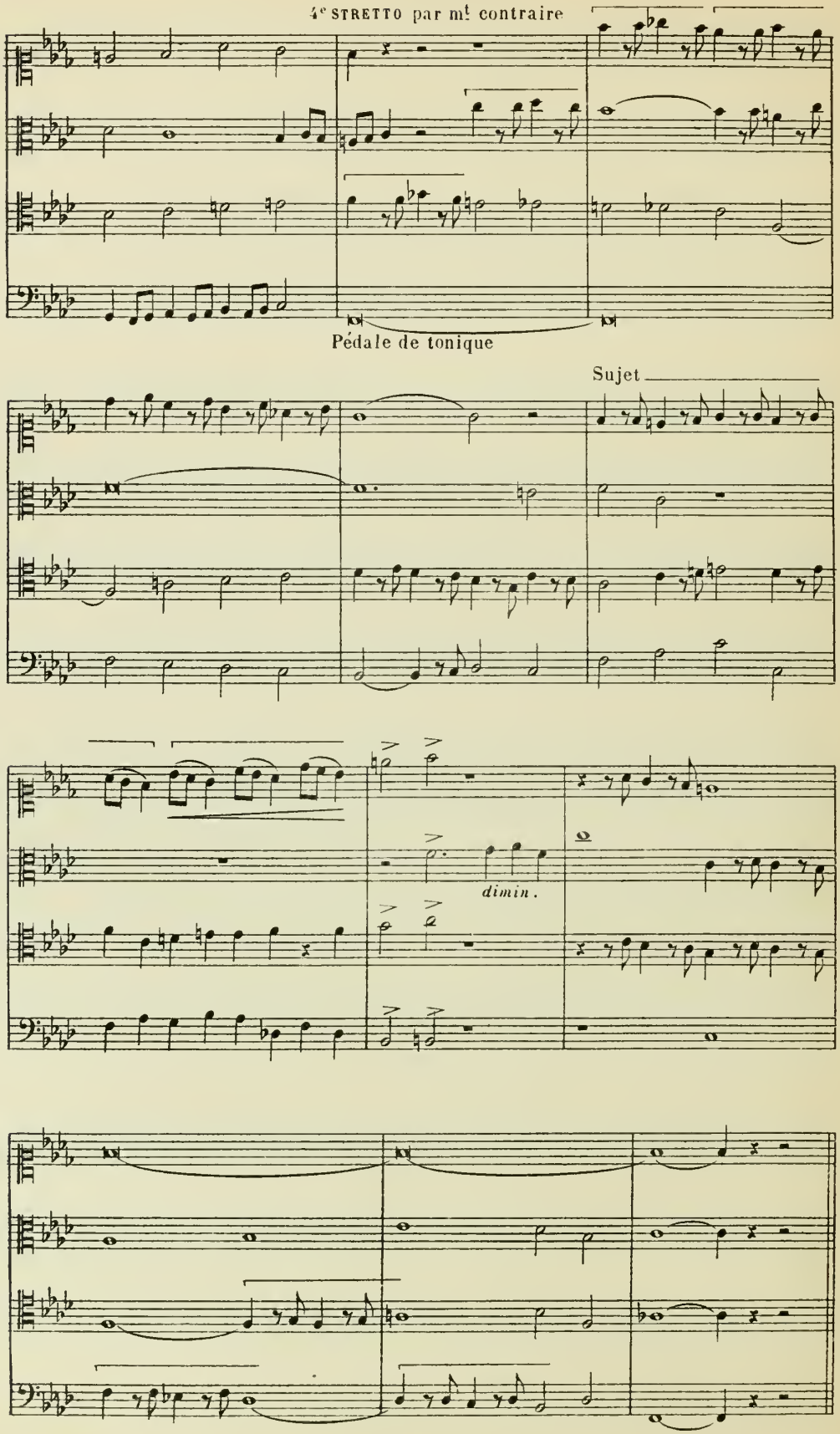
Sujet

Réponse

C.S.

DIVERTISSEMENT


2e STRETTO
Réponse
Sujet
C.S.
Réponse
Sujet
3e STRETTO par mt contraire
Sujet
Sujet


4e STRETTO par mt contraire
Pédale de tonique
Sujet
dimin.

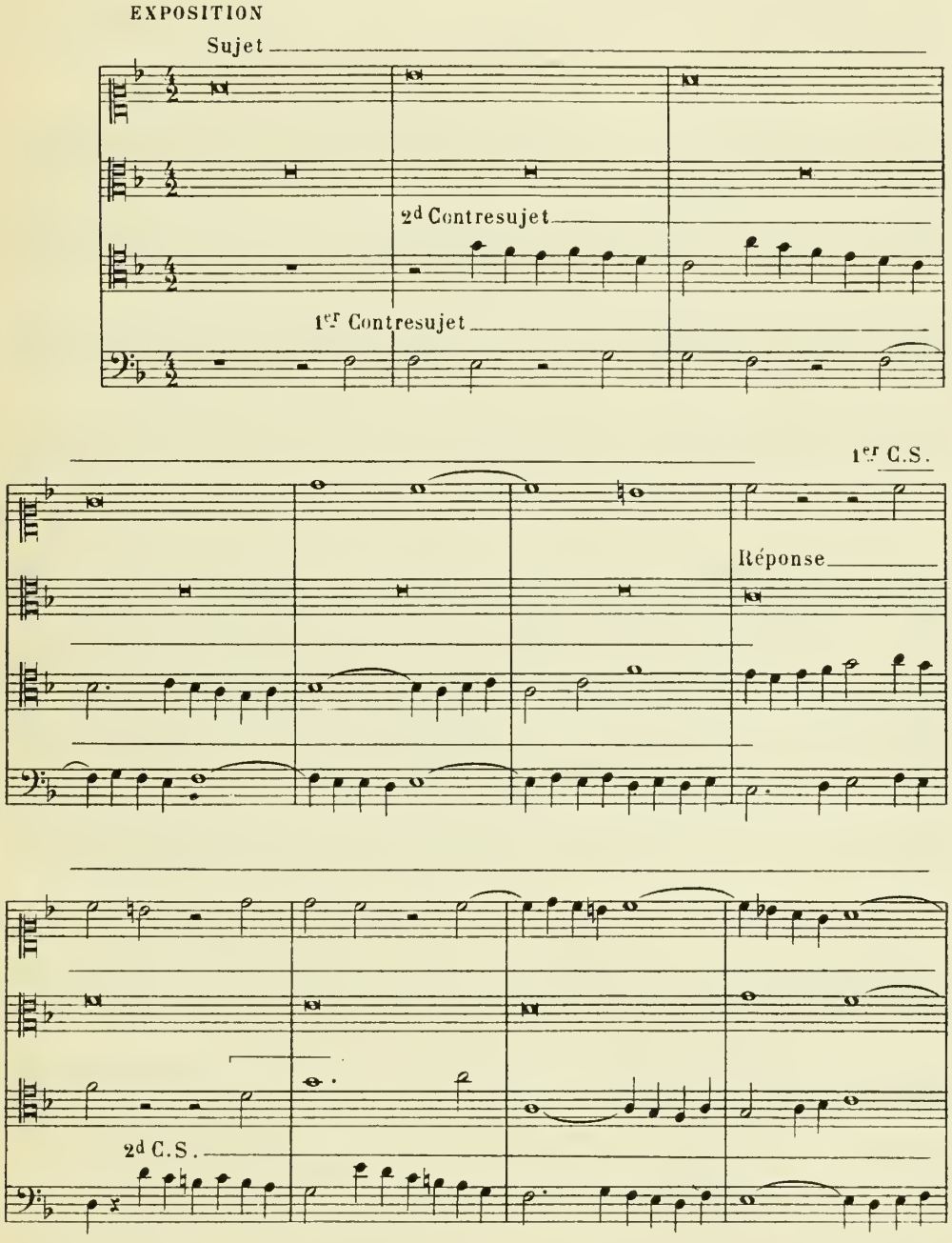
Fugue à 4 parties

(à 2 Contresujets)

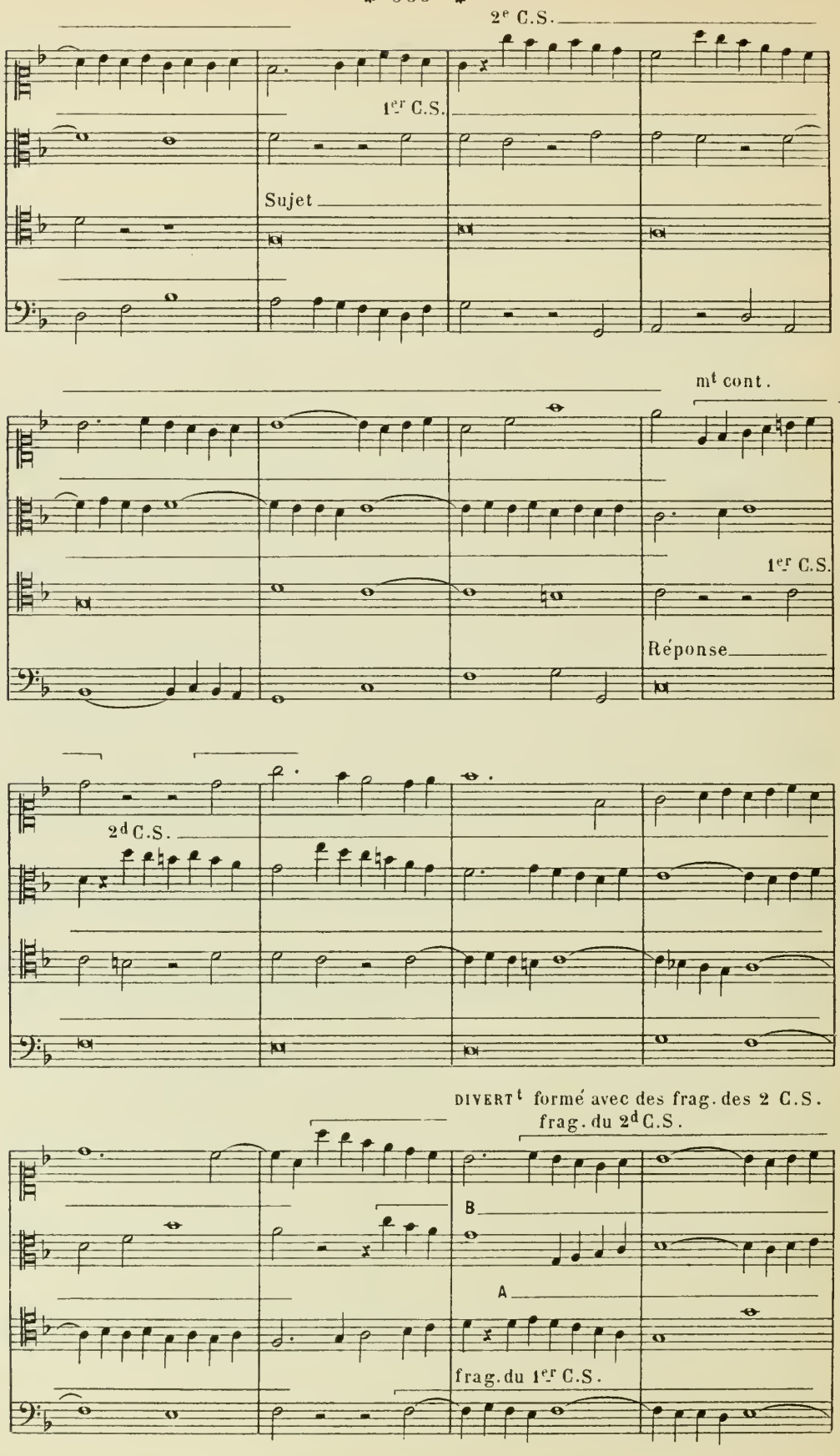
Sujet attribué à HALÉVY

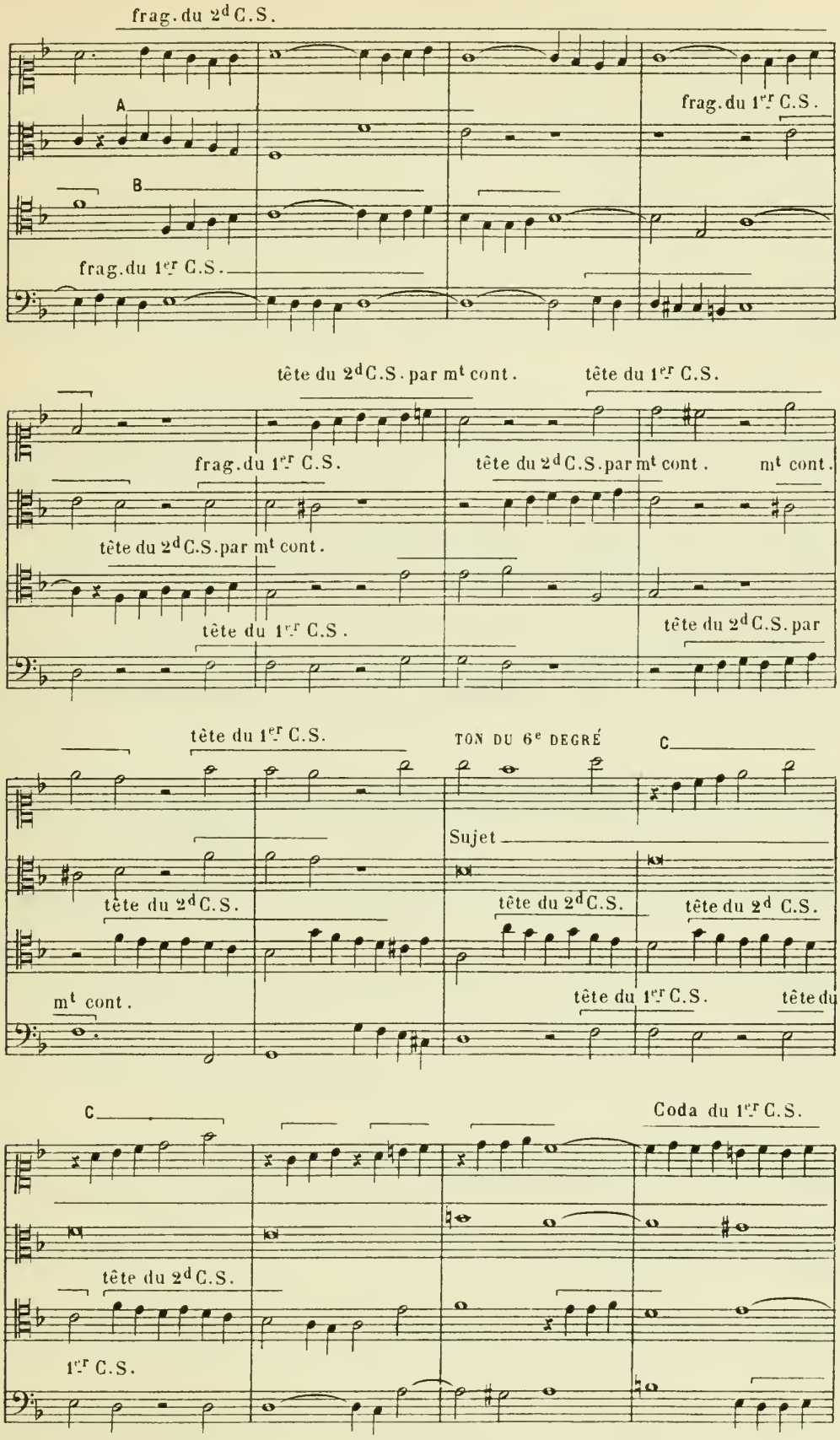
Mˡˡᵉ R. DEPECKER[1]
(Classe de M. Ernest GUIRAUD.)

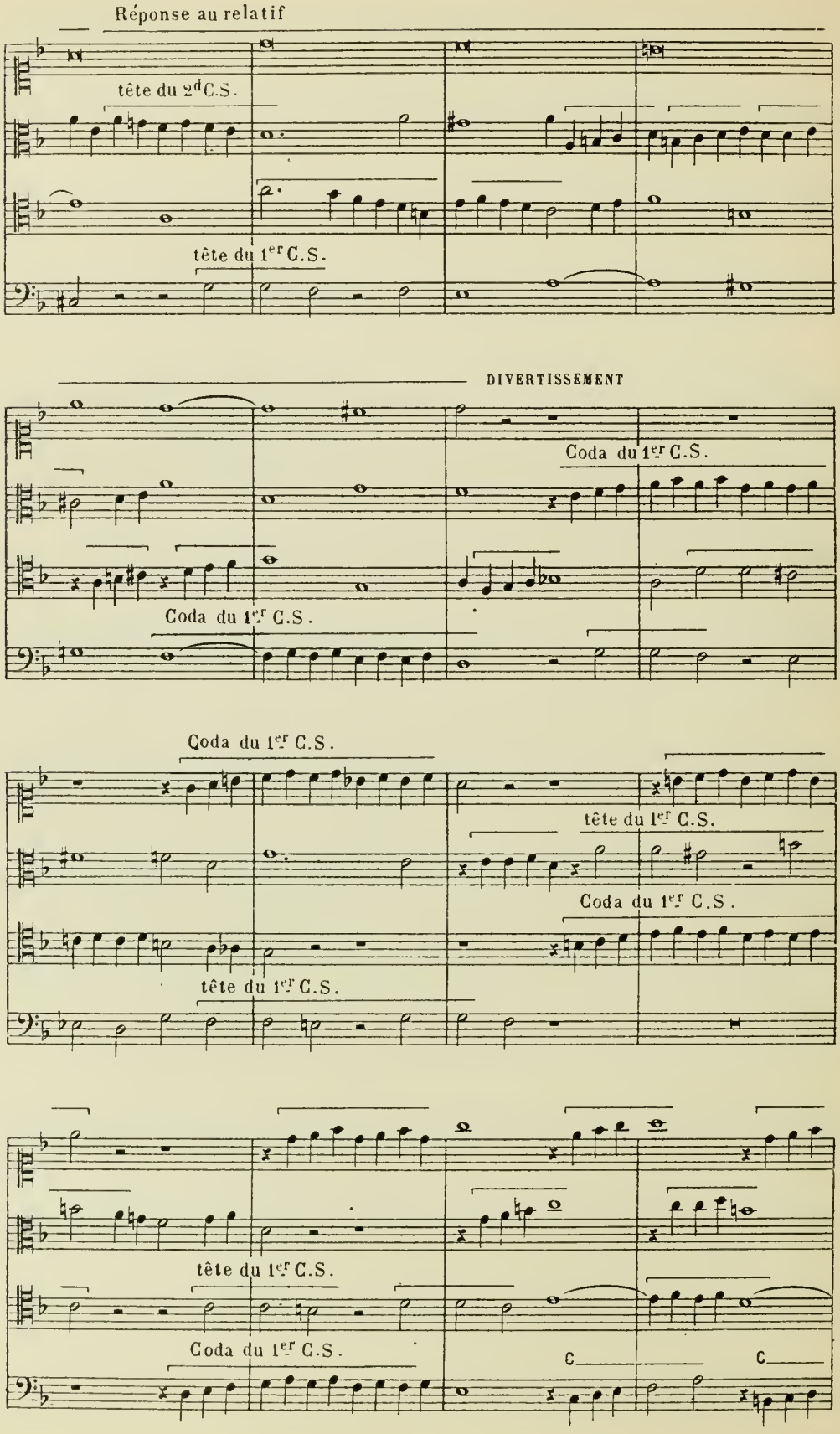
EXPOSITION

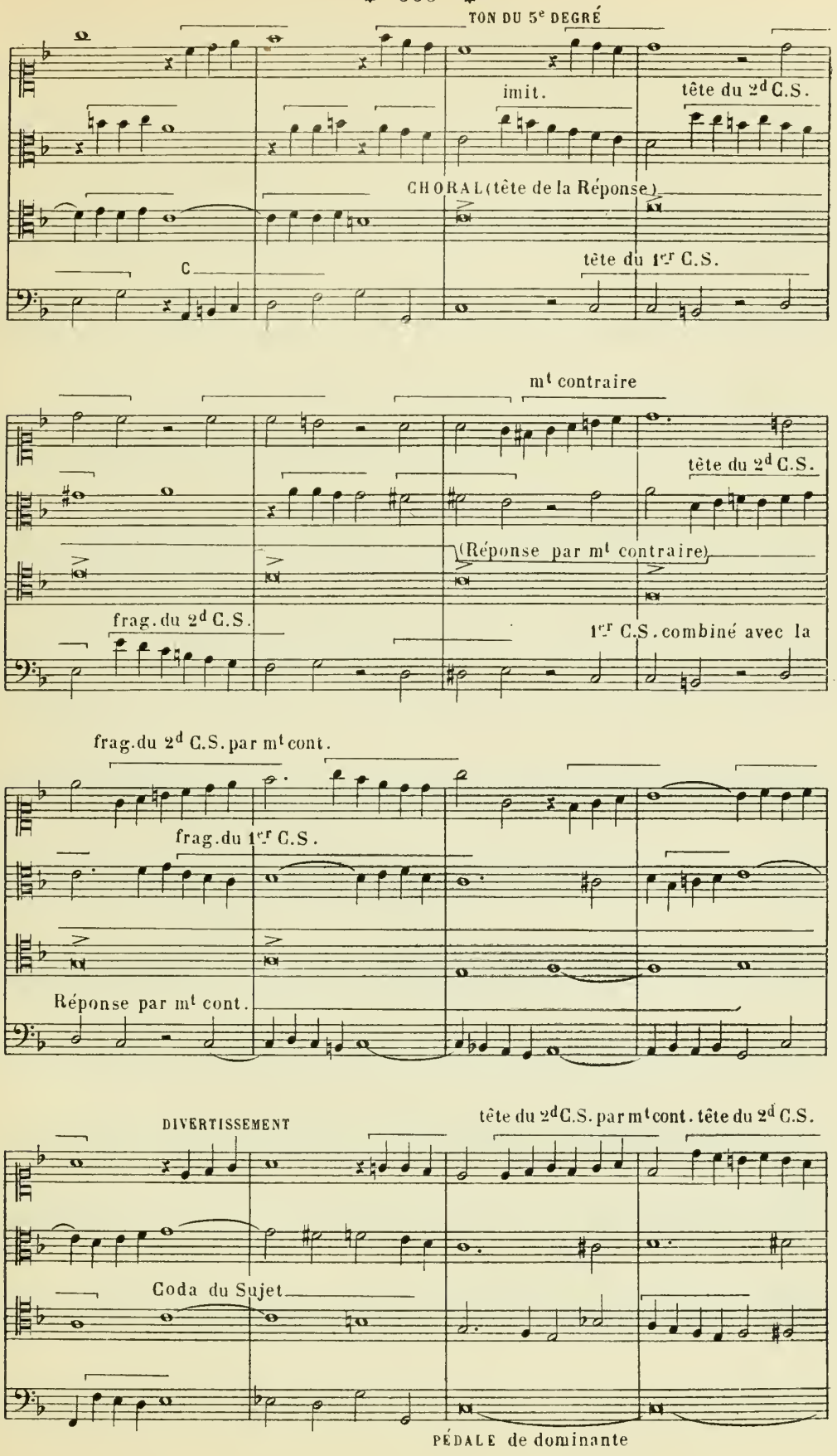


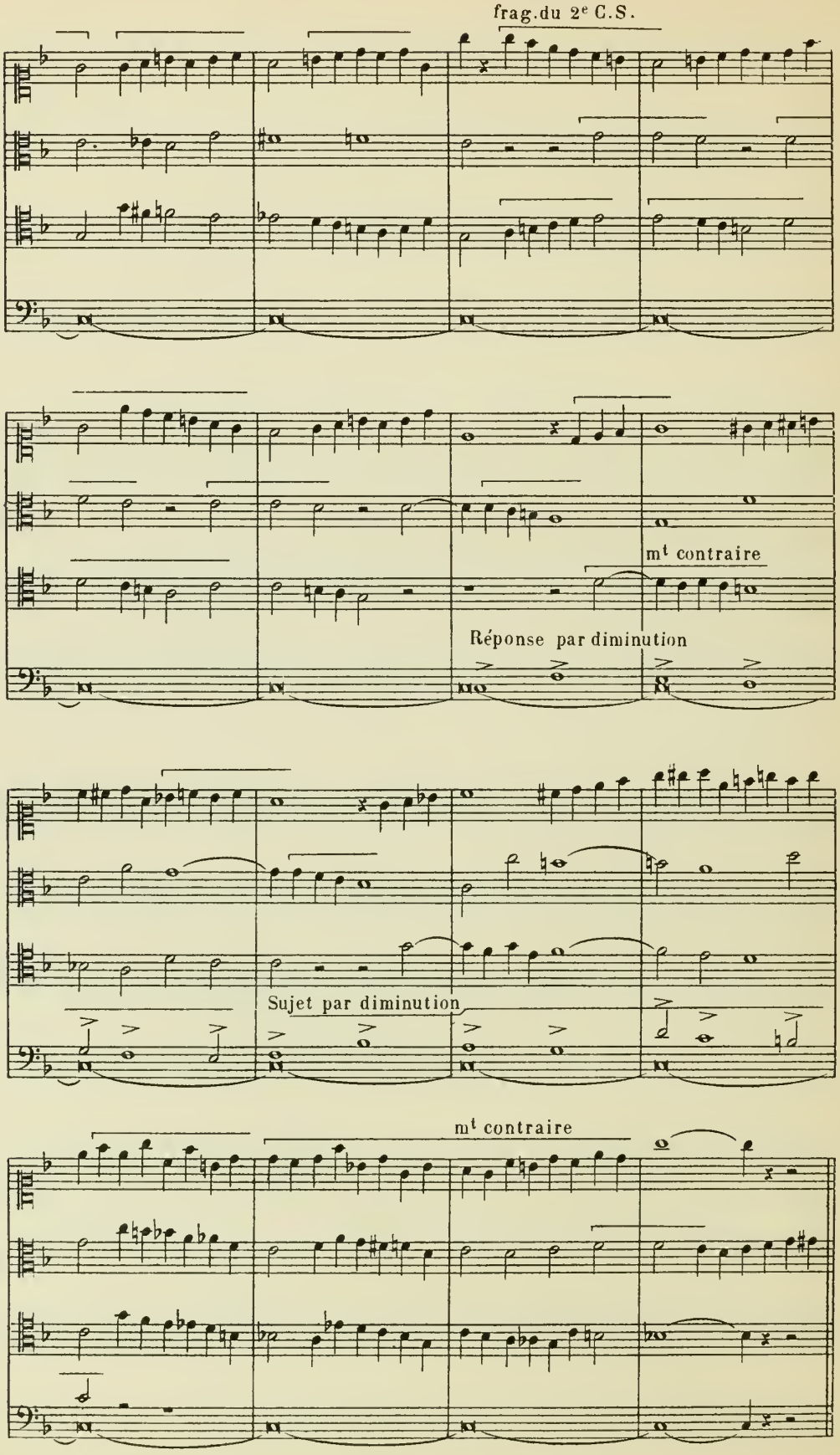
(1) 1er prix de Fugue 1892.

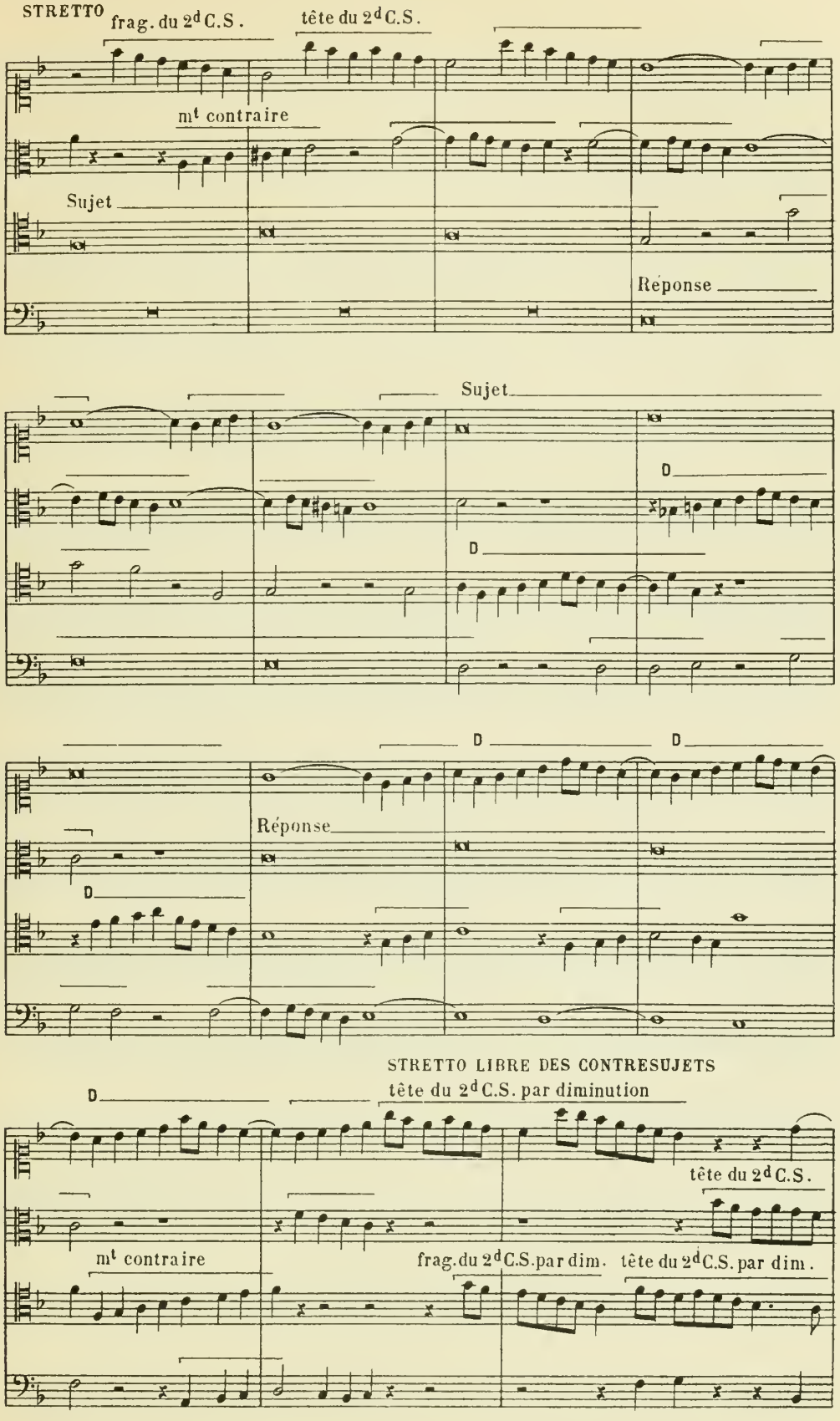

2e C.S.
1er C.S.
Sujet
mt cont.
1er C.S.
Réponse
2d C.S.
DIVERTt formé avec des frag. des 2 C.S.
frag. du 2d C.S.
B
A
frag. du 1er C.S.

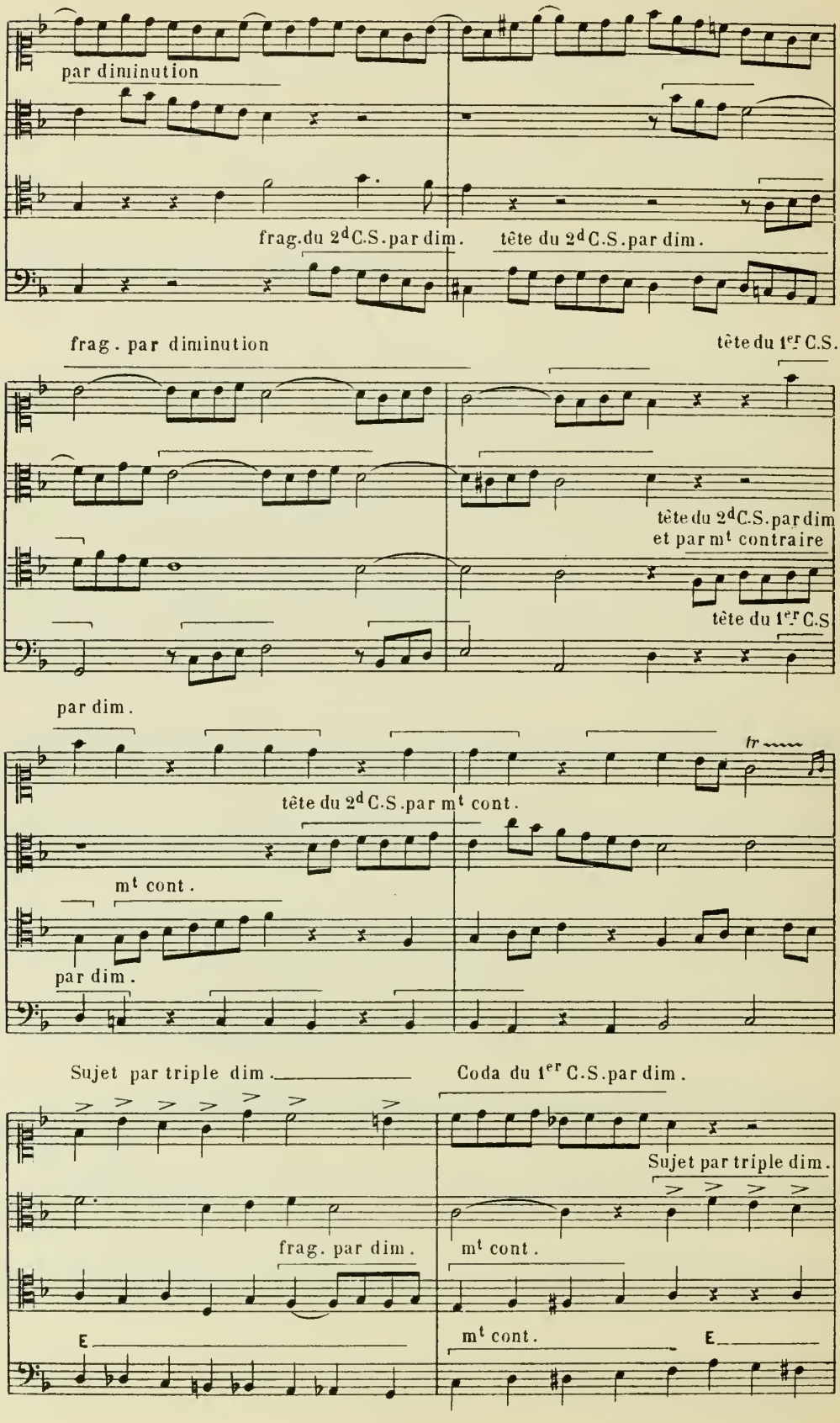

frag. du 2d C.S.
A
B
frag. du 1er C.S.
frag. du 1er C.S.
tête du 2d C.S. par mt cont.
tête du 1er C.S.
frag. du 1er C.S.
tête du 2d C.S. par mt cont.
mt cont.
tête du 2d C.S. par mt cont.
tête du 1er C.S.
tête du 2d C.S. par
tête du 1er C.S.
TON DU 6e DEGRÉ
C
Sujet
tête du 2d C.S.
tête du 2d C.S.
tête du 2d C.S.
mt cont.
tête du 1er C.S.
tête du
C
Coda du 1er C.S.
tête du 2d C.S.
1er C.S.

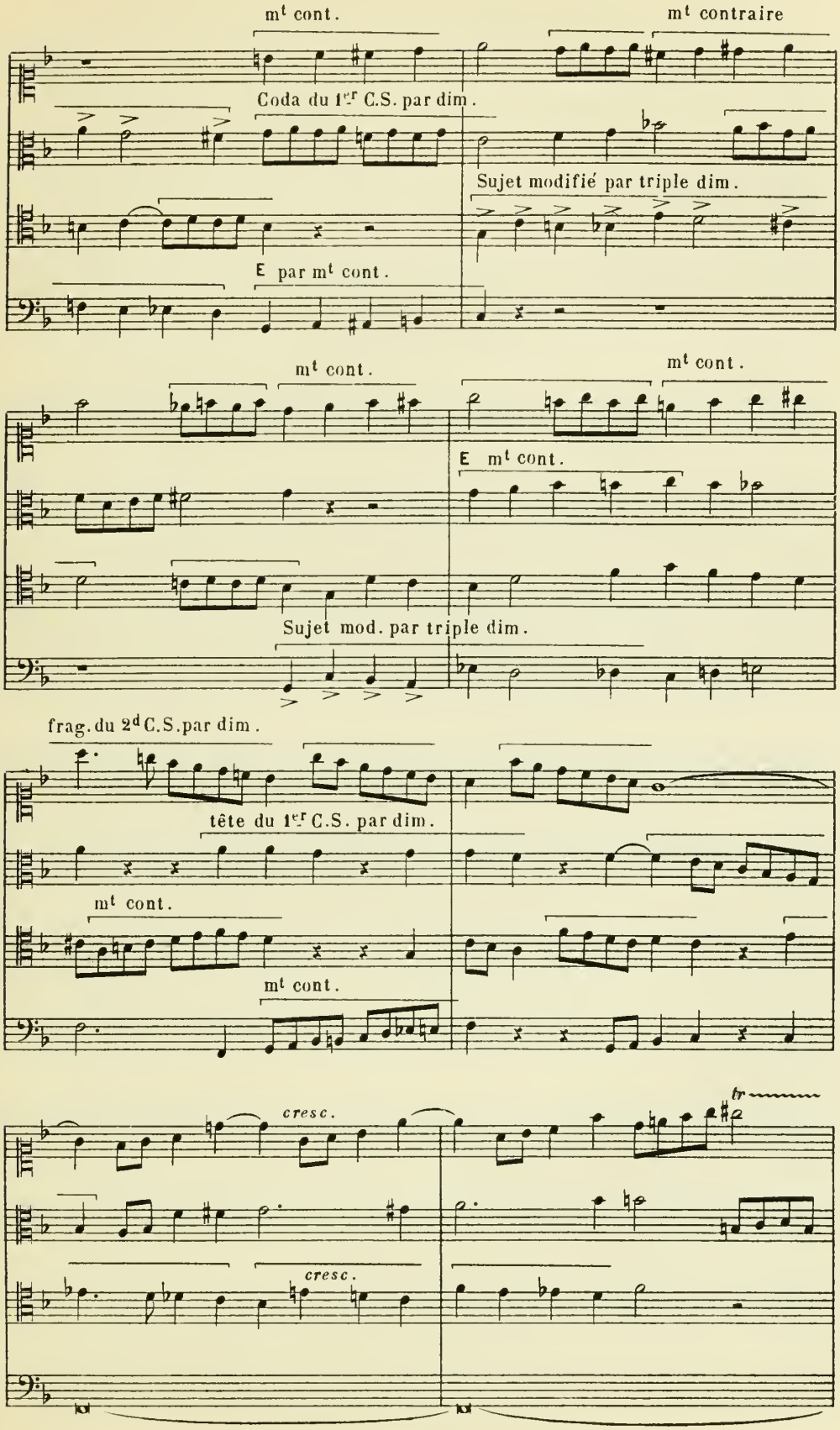

Réponse au relatif
tête du 2d C.S.
tête du 1er C.S.
DIVERTISSEMENT
Coda du 1er C.S.
Coda du 1er C.S.
Coda du 1er C.S.
tête du 1er C.S.
Coda du 1er C.S.
tête du 1er C.S.
tête du 1er C.S.
Coda du 1er C.S.


TON DU 5e DEGRÉ
imit.
tête du 2d C.S.
CHORAL (tête de la Réponse)
C
tête du 1er C.S.
mt contraire
tête du 2d C.S.
(Réponse par mt contraire)
frag. du 2d C.S.
1er C.S. combiné avec la
frag. du 2d C.S. par mt cont.
frag. du 1er C.S.
Réponse par mt cont.
DIVERTISSEMENT
tête du 2d C.S. par mt cont. tête du 2d C.S.
Coda du Sujet
PÉDALE de dominante

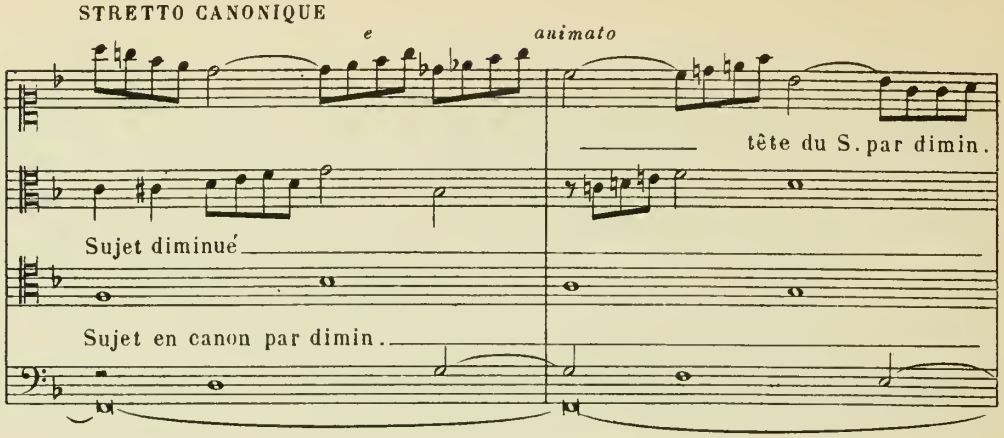

frag.du 2e C.S.
mt contraire
Réponse par diminution
Sujet par diminution
mt contraire

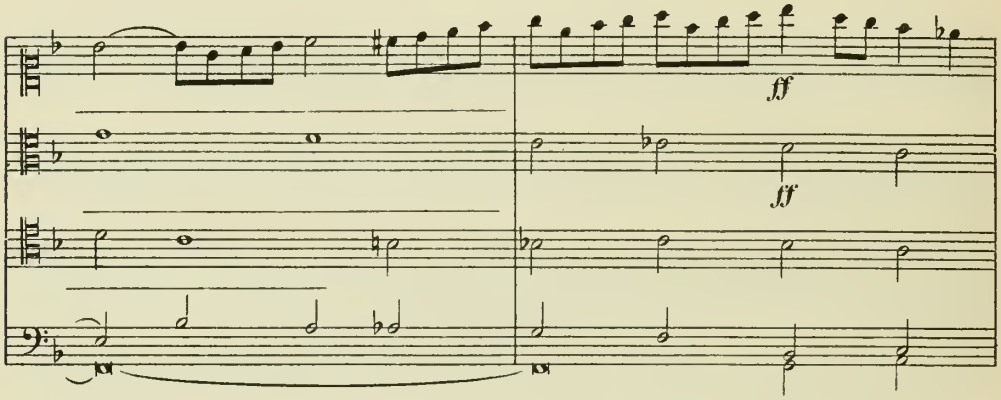

STRETTO
frag. du 2d C.S.
tête du 2d C.S.
mt contraire
Sujet
Réponse
Sujet
D
D
D
D
Réponse
D
STRETTO LIBRE DES CONTRESUJETS
tête du 2d C.S. par diminution
D
tête du 2d C.S.
mt contraire
frag. du 2d C.S. par dim.
tête du 2d C.S. par dim.

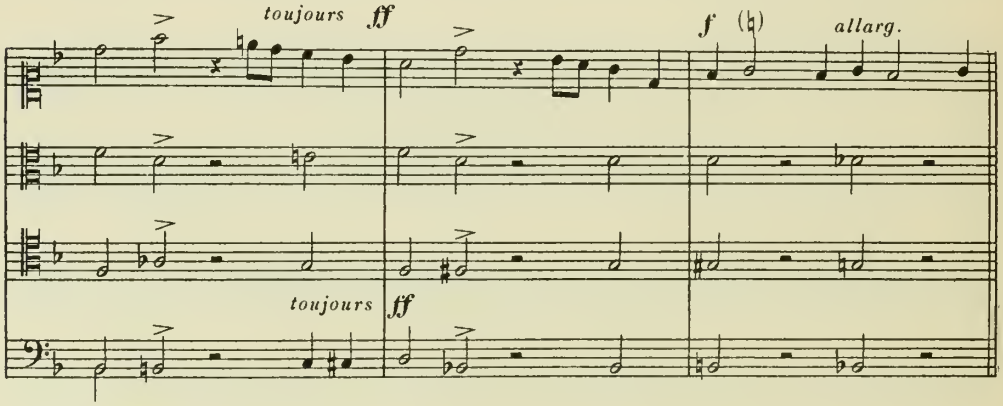

par diminution
frag.du 2d C.S.par dim.
tête du 2d C.S.par dim.
frag. par diminution
tête du 1er C.S.
tête du 2d C.S.par dim
et par mt contraire
tête du 1er C.S
par dim.
tr
tête du 2d C.S.par mt cont.
mt cont.
par dim.
Sujet par triple dim.
Coda du 1er C.S.par dim.
Sujet par triple dim.
frag. par dim.
mt cont.
mt cont.
E
E


mt cont.
mt contraire
Coda du 1er C.S. par dim.
Sujet modifié par triple dim.
E par mt cont.
mt cont.
mt cont.
E mt cont.
Sujet mod. par triple dim.
frag. du 2d C.S. par dim.
tête du 1er C.S. par dim.
mt cont.
mt cont.
cresc.
cresc.
tr

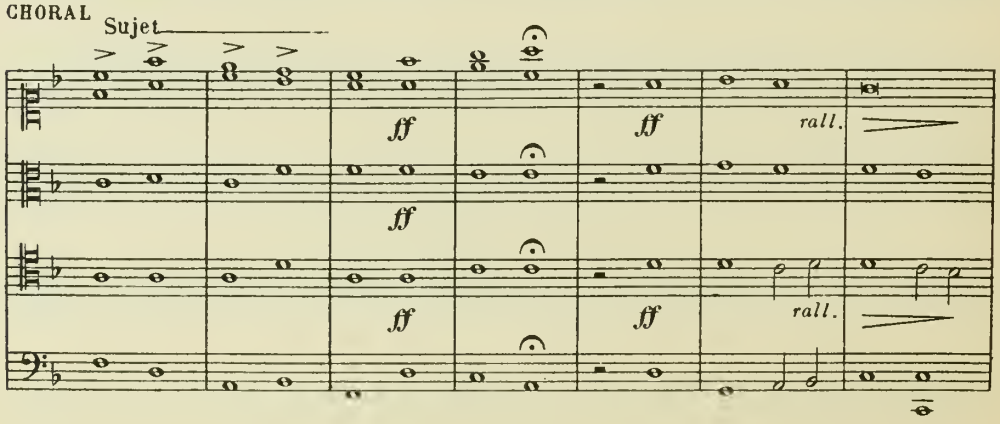
STRETTO CANONIQUE

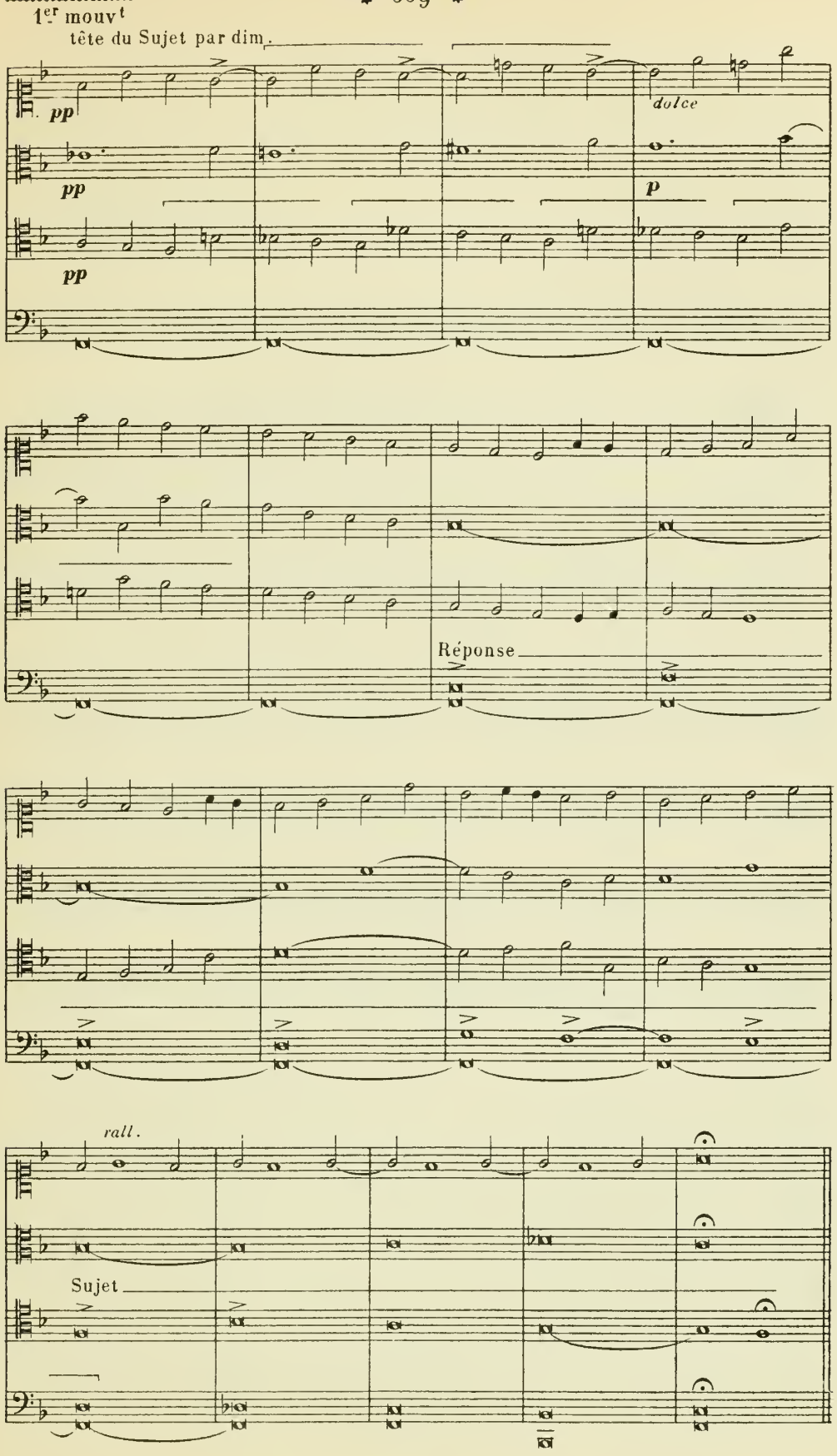






CHORAL Sujet




1er mouvt
tête du Sujet par dim.
pp
pp
pp
dolce
p
Réponse
rall.
Sujet

Fugue à 4 parties

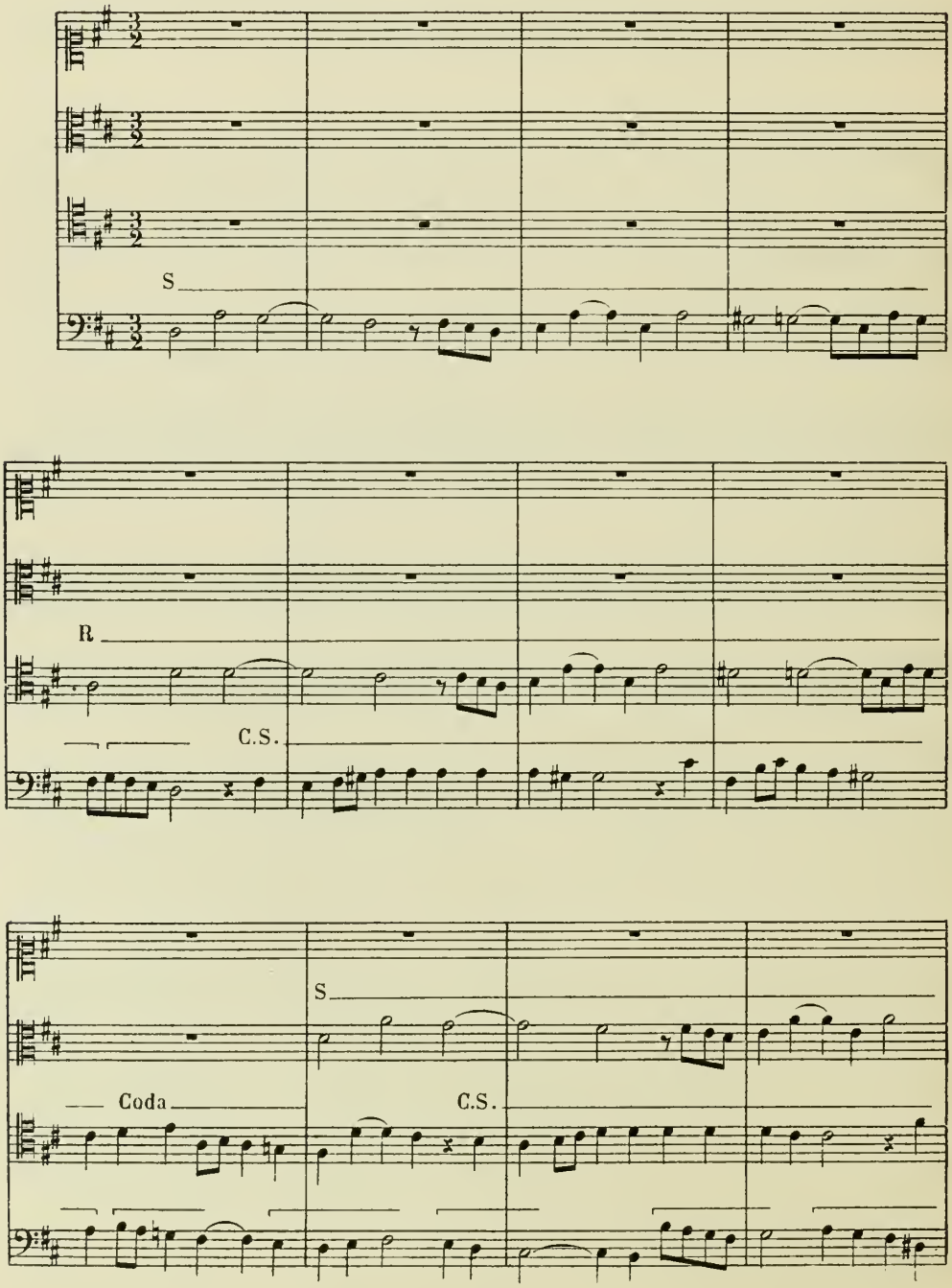
(Concours de Fugue 1893)

Sujet de A. THOMAS.

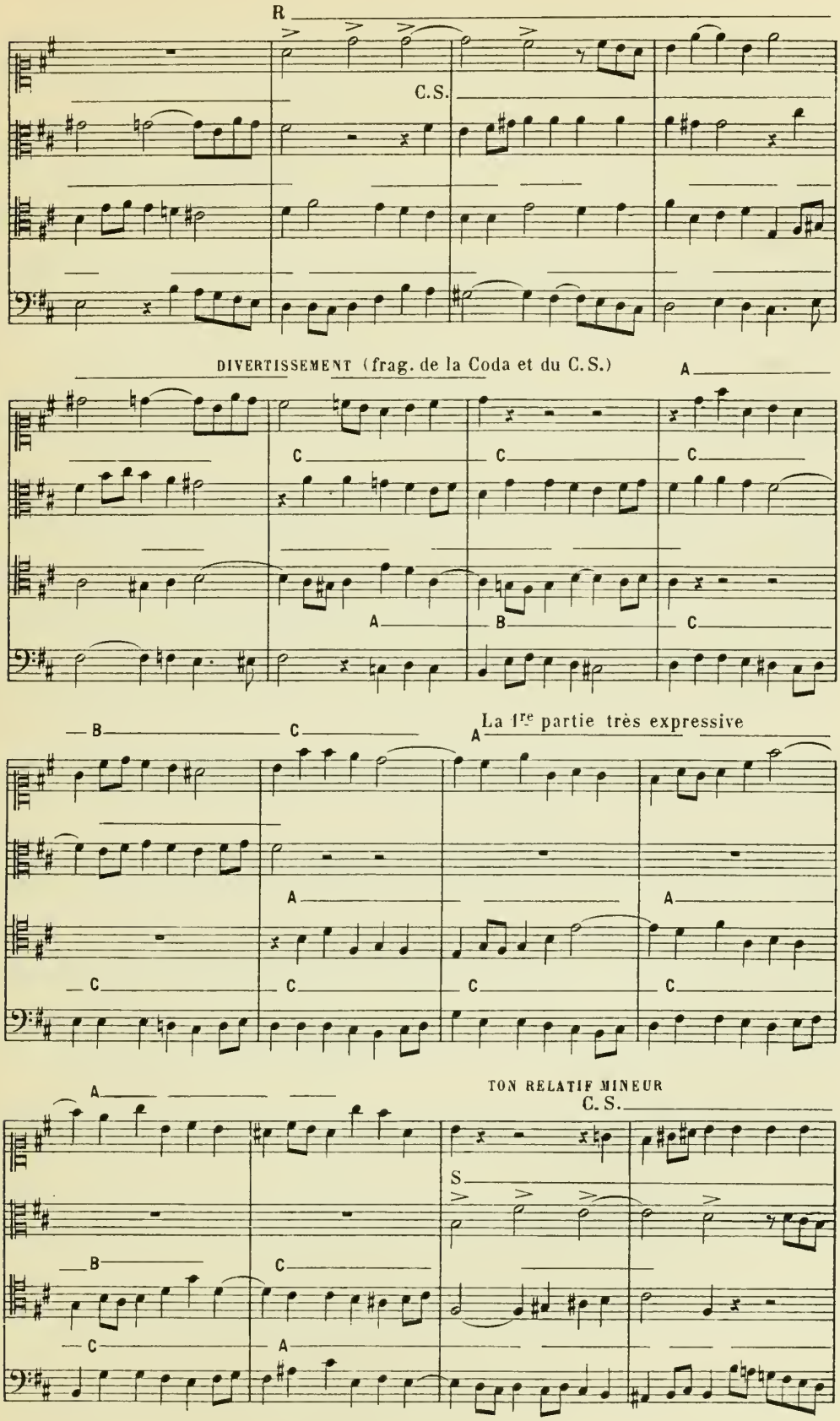
F. Van DOREN[1]

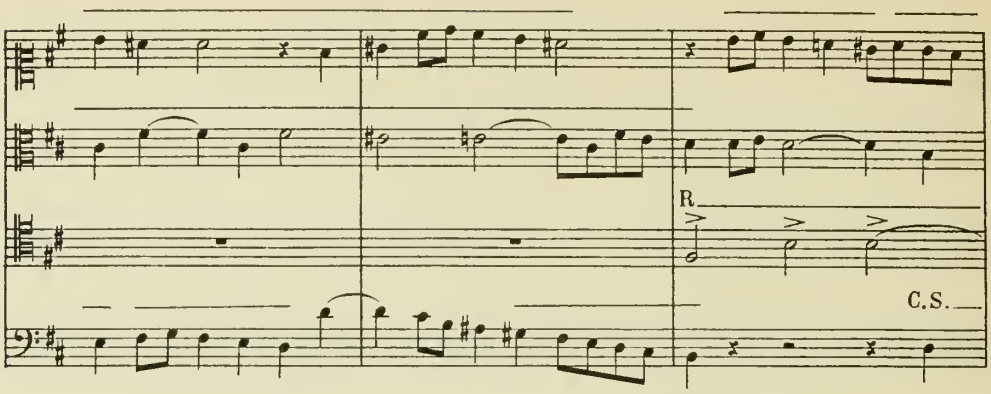
(*Classe de M. MASSENET.*)

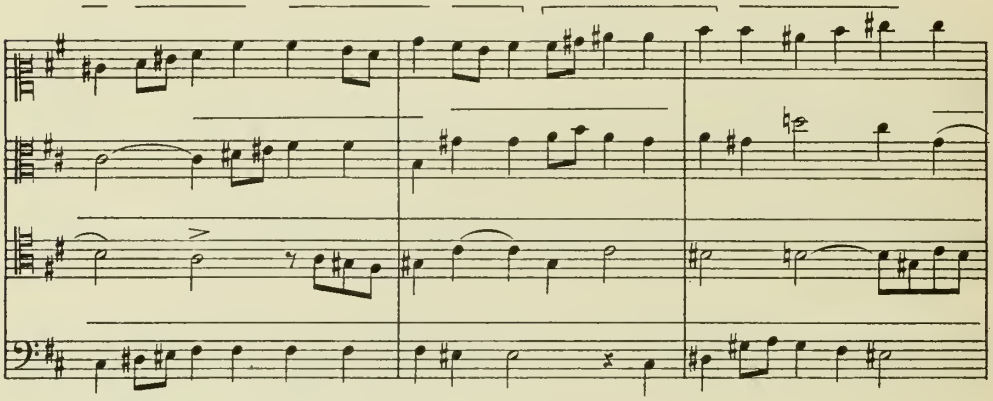
Andantino con moto.



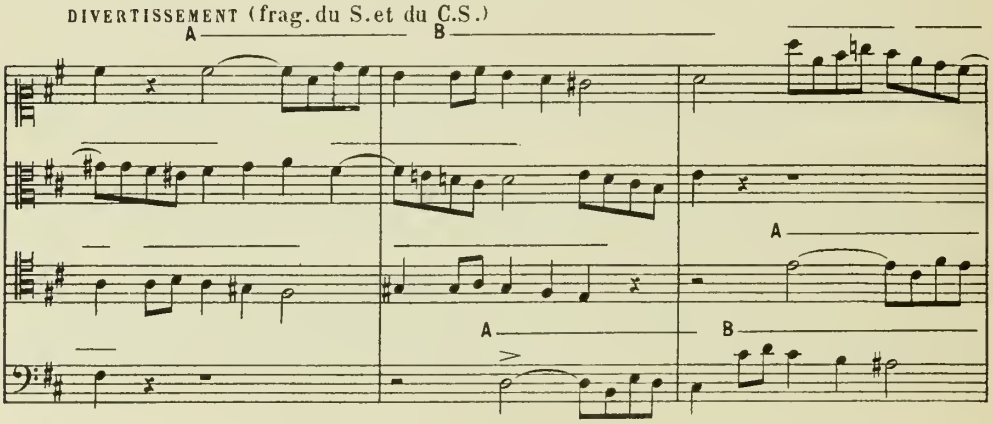
(1) 1er prix de Fugue 1893.


R
C.S.
DIVERTISSEMENT (frag. de la Coda et du C.S.)
A
C
C
C
A
B
C
B
C
A
La 1re partie très expressive
A
A
C
C
C
C
A
TON RELATIF MINEUR
C. S.
S
B
C
C
A

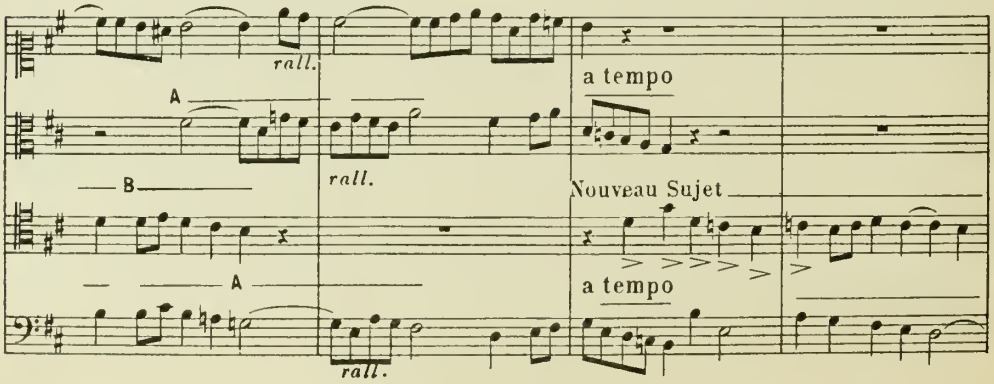


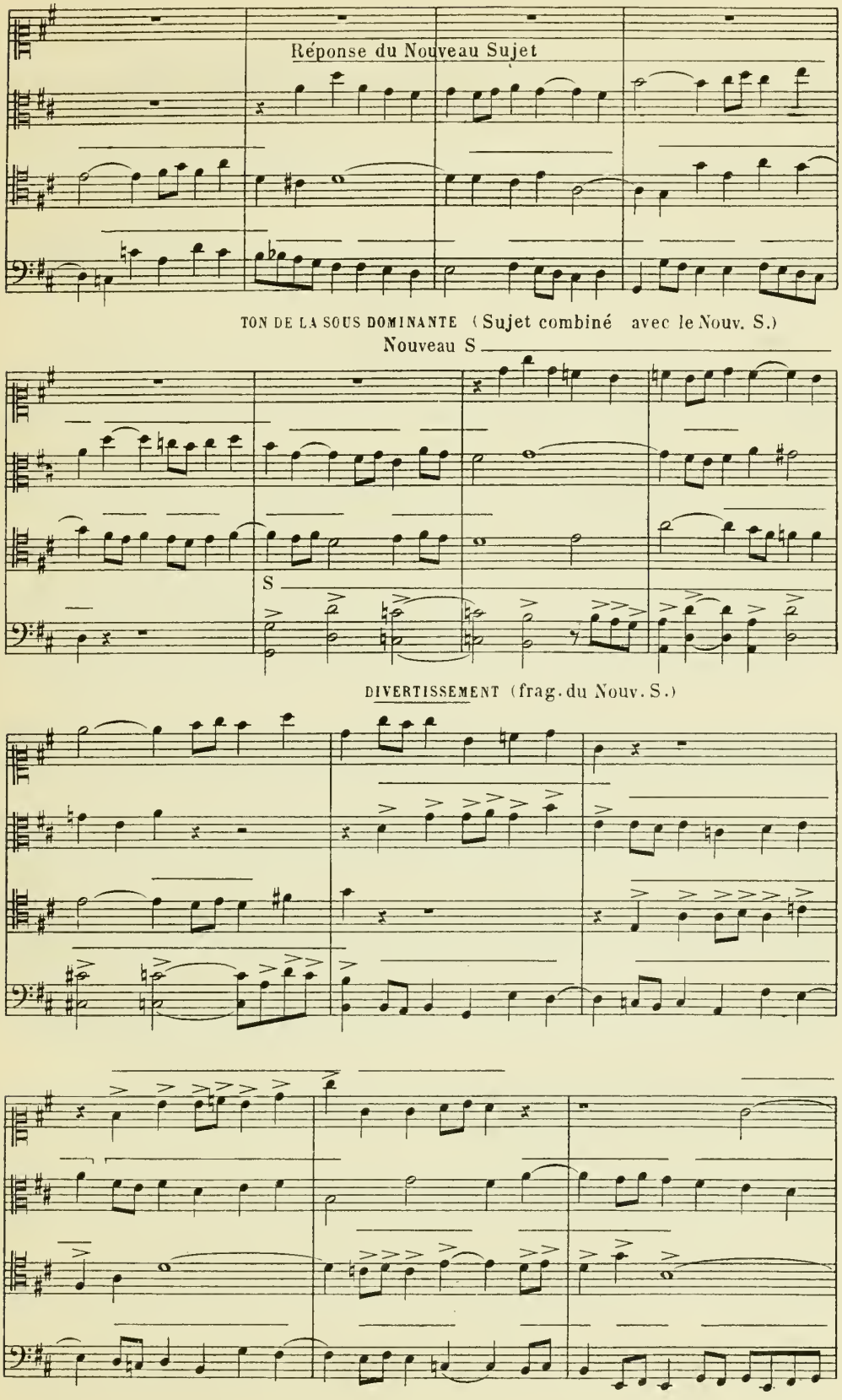


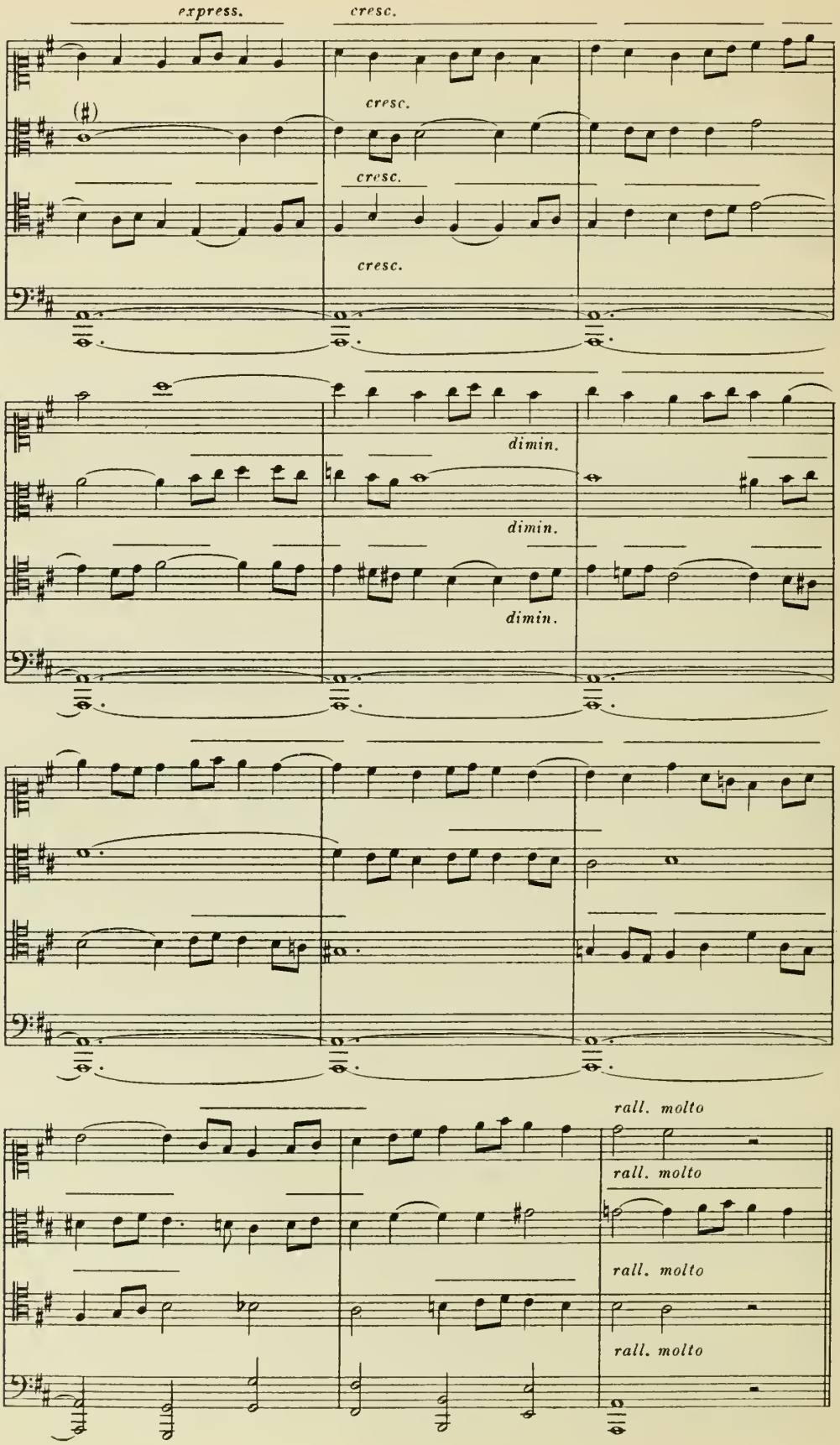
DIVERTISSEMENT (frag. du S. et du C.S.)



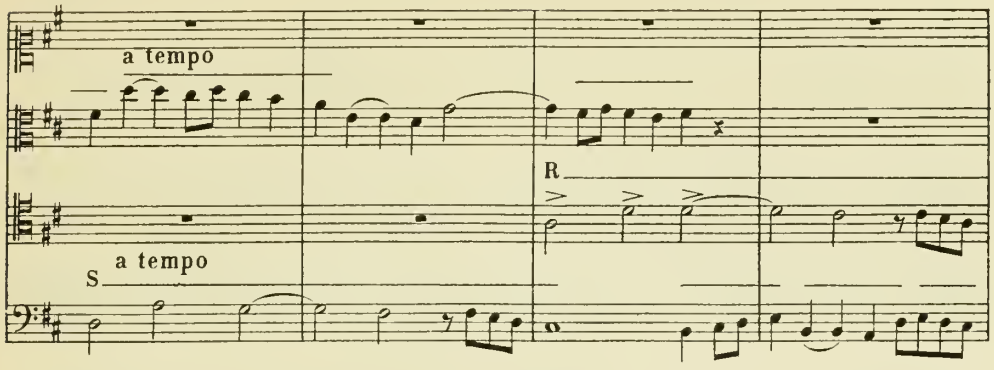
EXPOSITION D'UN NOUVEAU SUJET

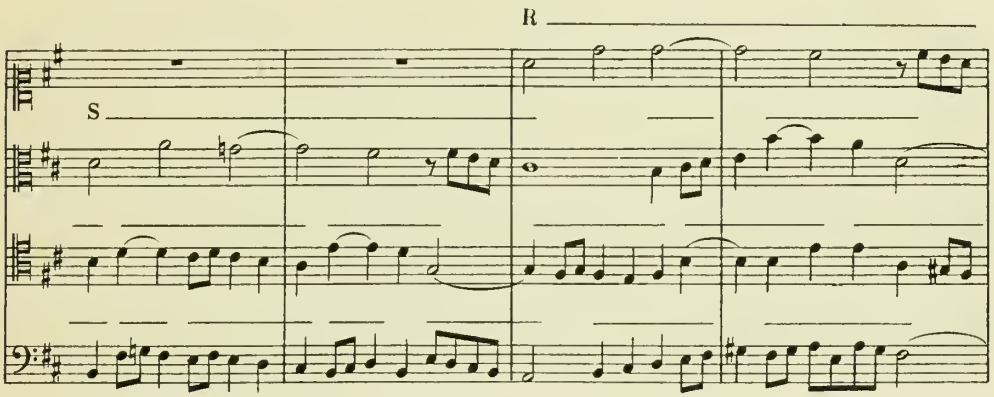



Réponse du Nouveau Sujet
TON DE LA SOUS DOMINANTE (Sujet combiné avec le Nouv. S.)
Nouveau S
S
DIVERTISSEMENT (frag. du Nouv. S.)

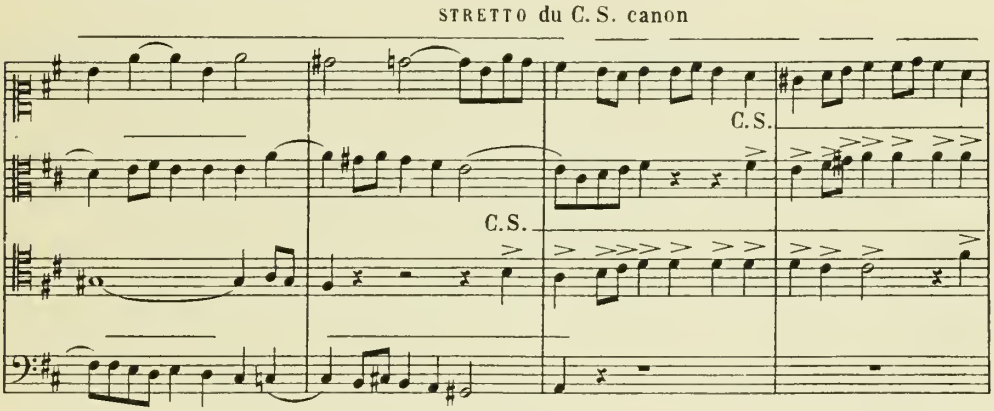

express.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
dimin.
dimin.
dimin.
rall. molto
rall. molto
rall. molto
rall. molto

1er STRETTO

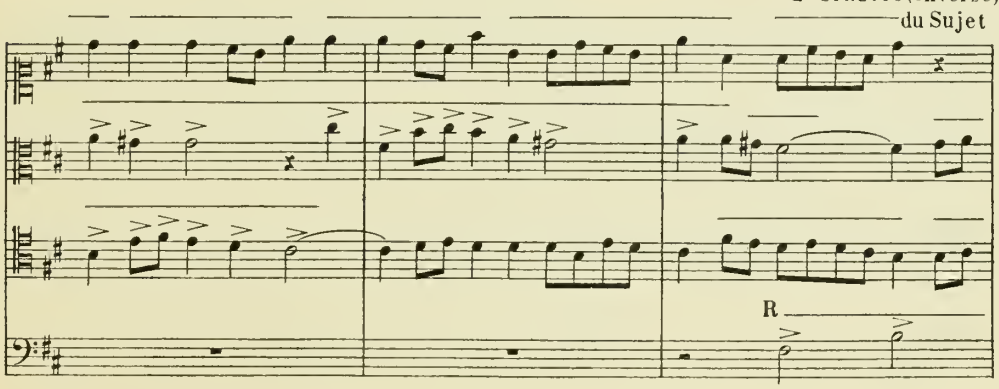


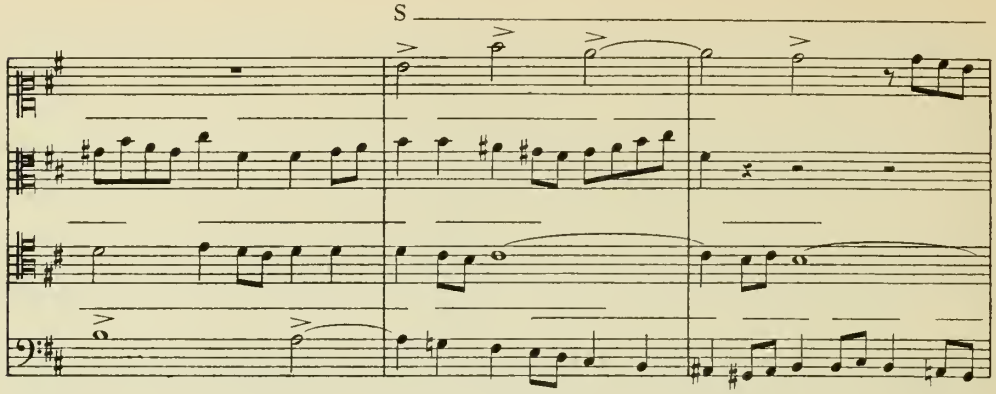


STRETTO du C. S. canon

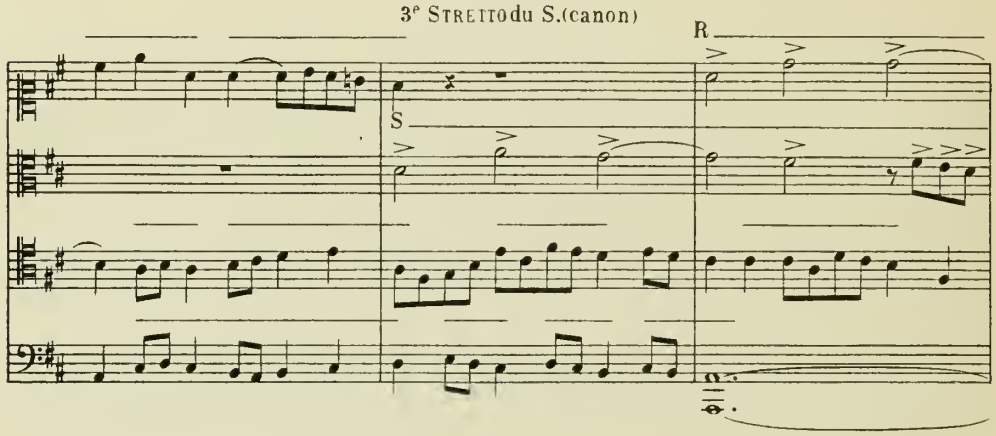


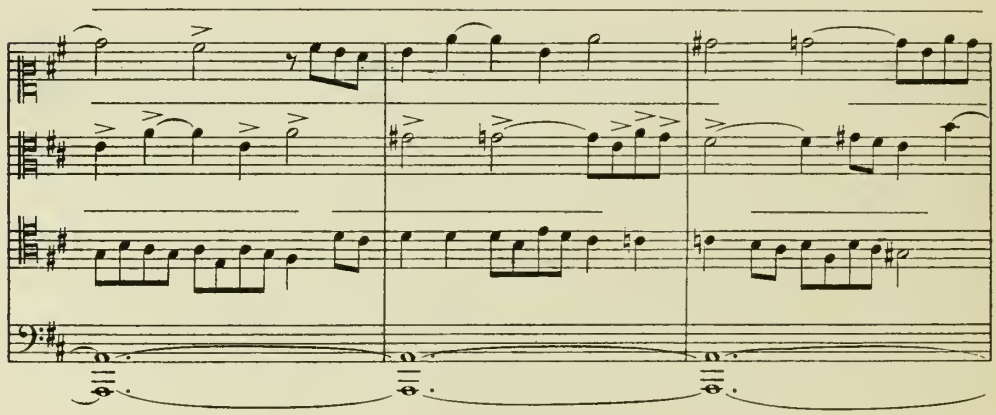
2e STRETTO (inverse) du Sujet



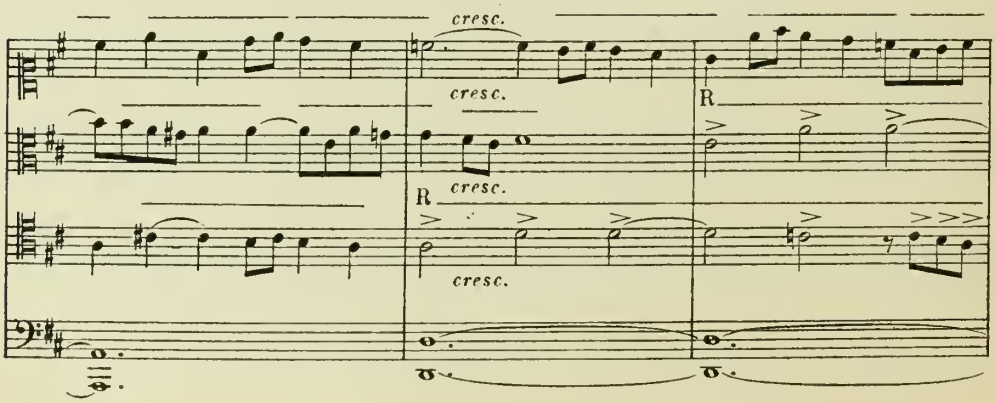


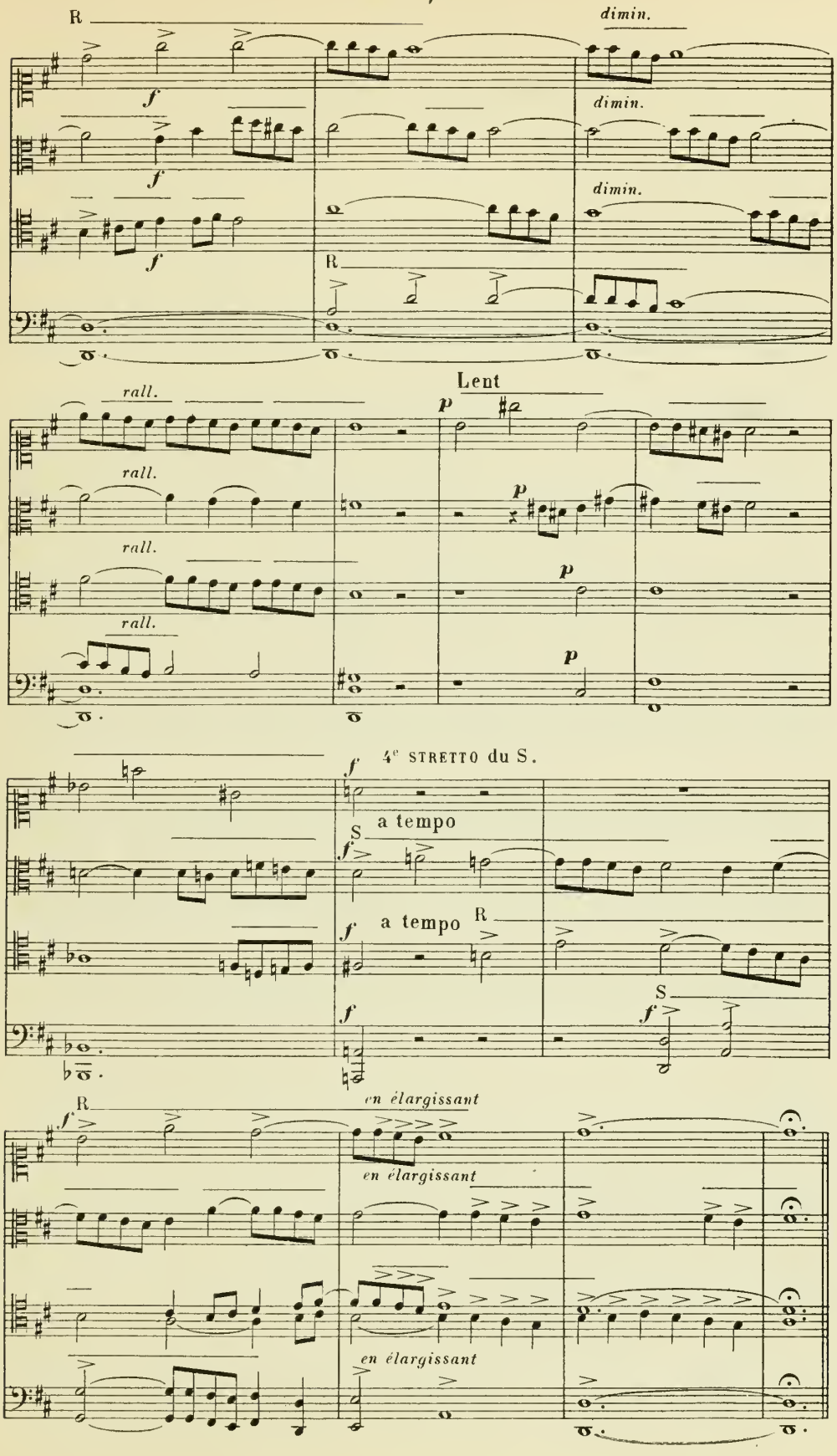
3e STRETTO du S. (canon)





DIVERTISSEMENT sur la tête de la R.



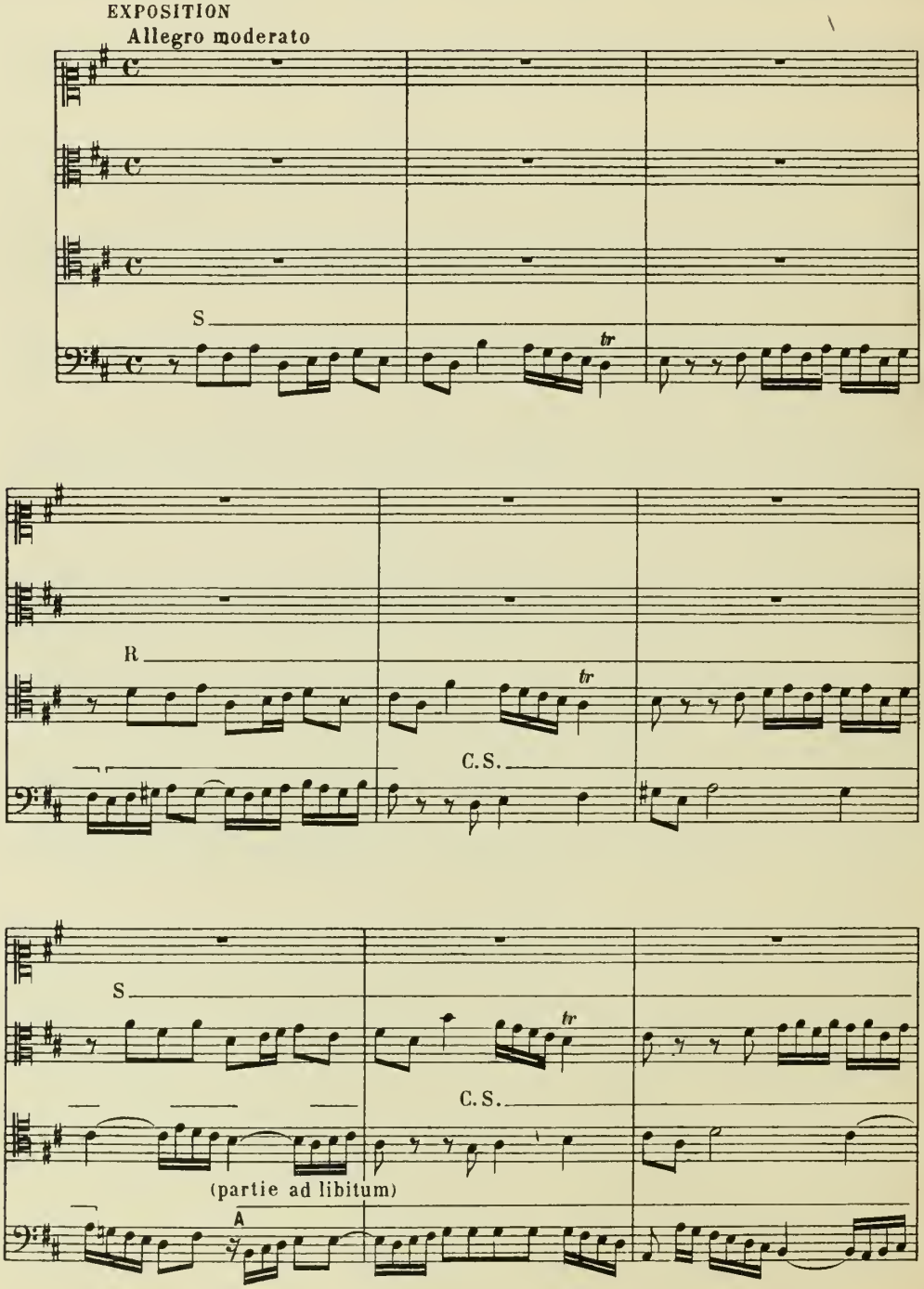

R
dimin.
dimin.
dimin.
f
R
Lent
rall.
p
4e STRETTO du S.
a tempo
S
R
en élargissant

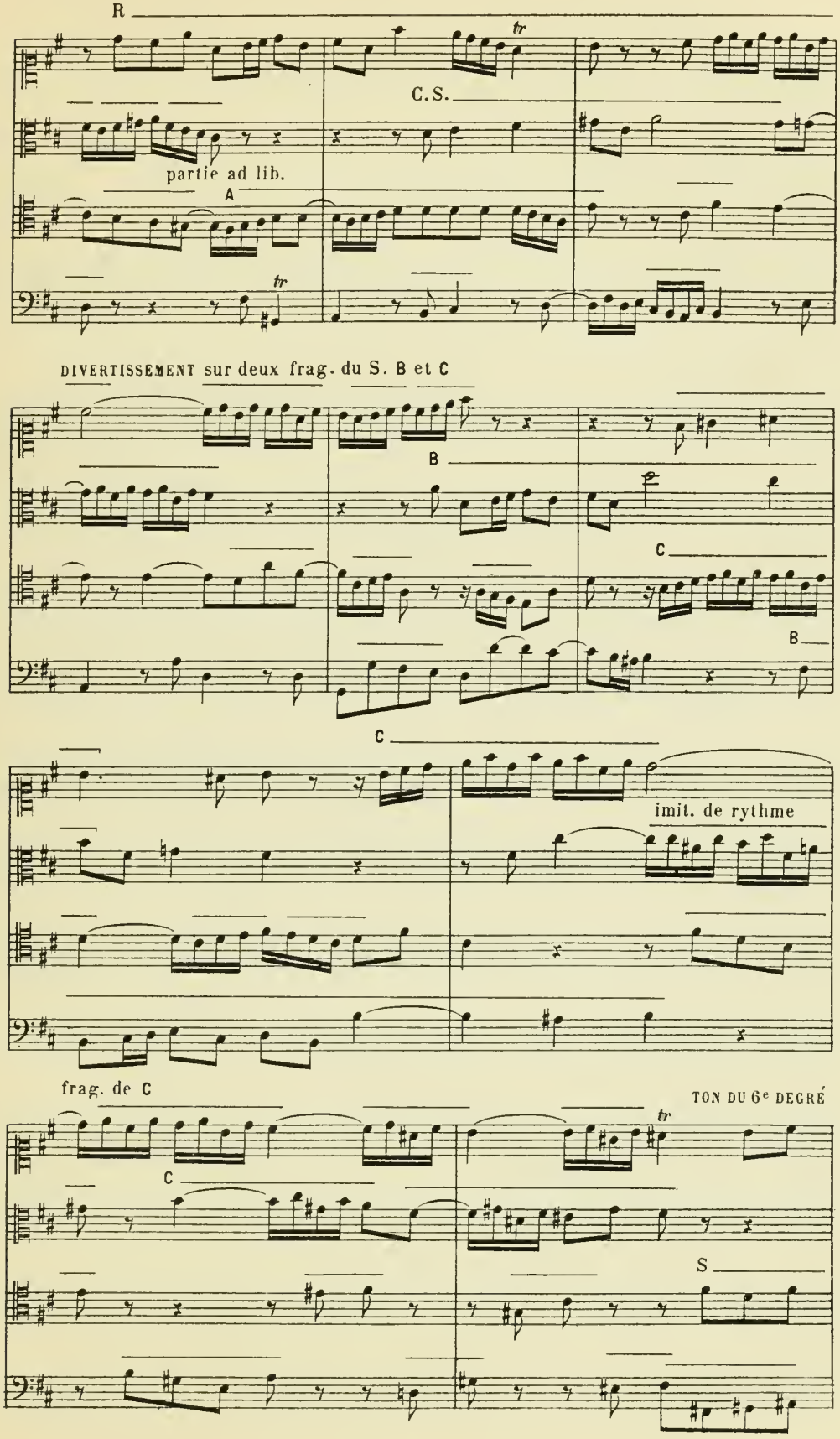
Fugue à 4 parties

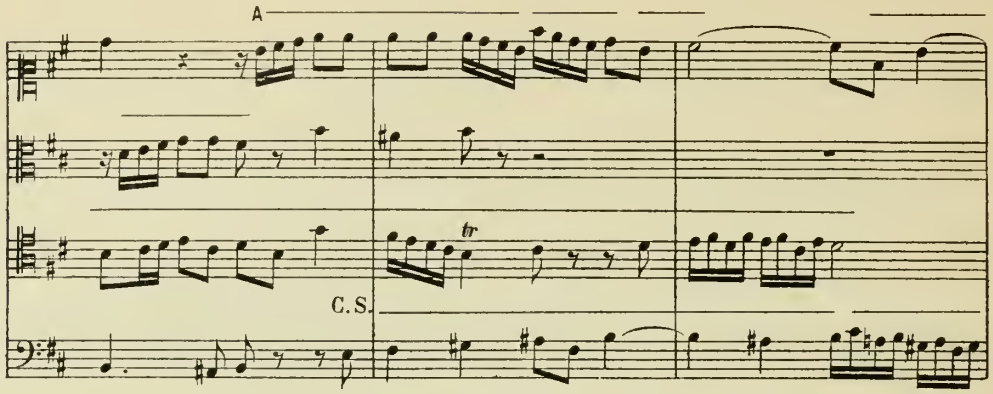
Sujet de A. GEDALGE

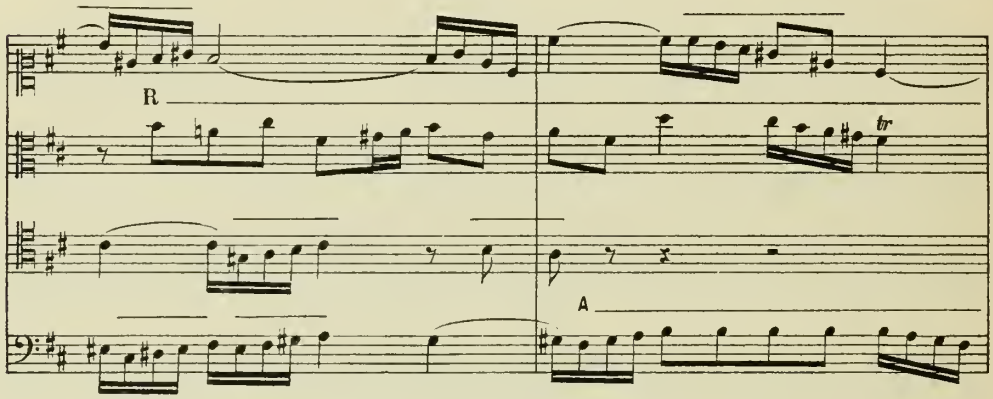
Ch. KŒCHLIN
Classes de MM. MASSENET et G. FAURÉ

EXPOSITION
Allegro moderato

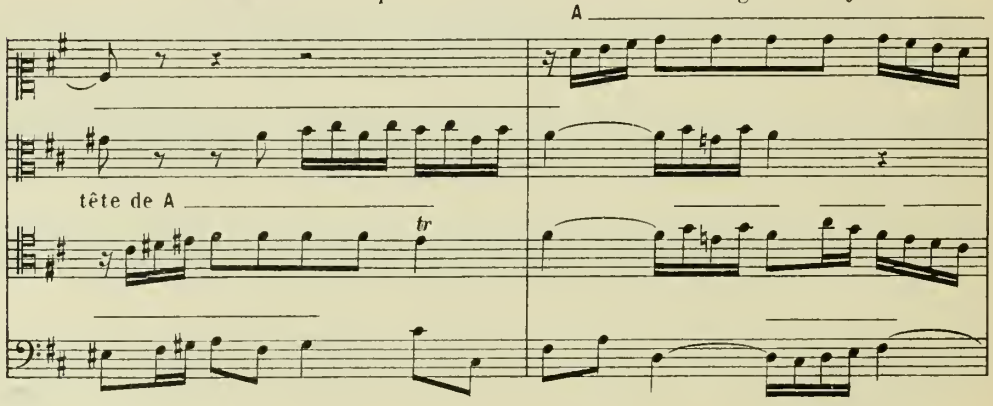


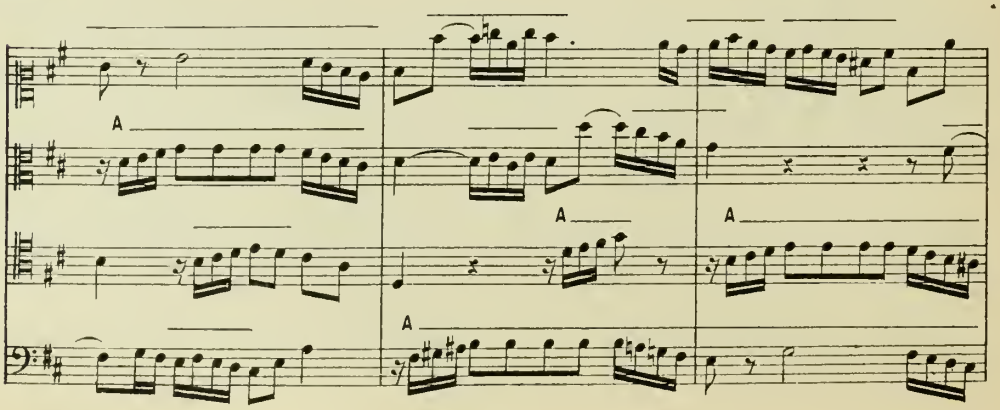

R
tr
C.S.
partie ad lib.
A
tr
DIVERTISSEMENT sur deux frag. du S. B et C
B
C
B
C
imit. de rythme
frag. de C
TON DU 6e DEGRÉ
tr
C
S

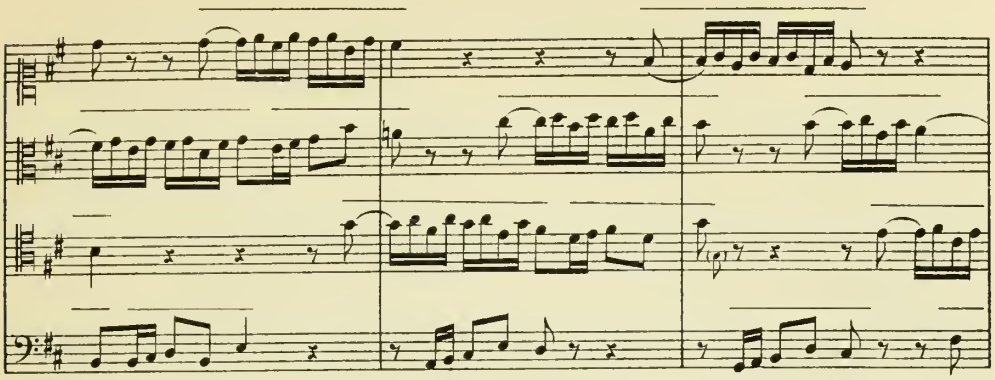




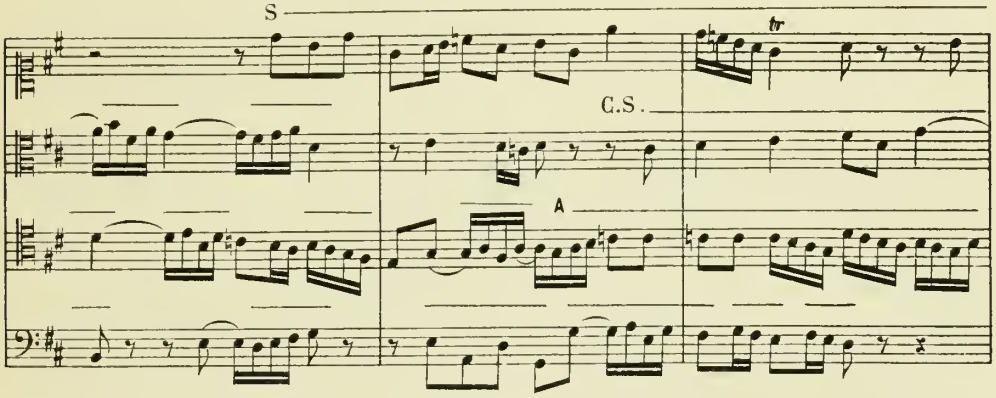
DIVERTISSEMENT sur la partie ad libit. A et sur des fragm. du Sujet



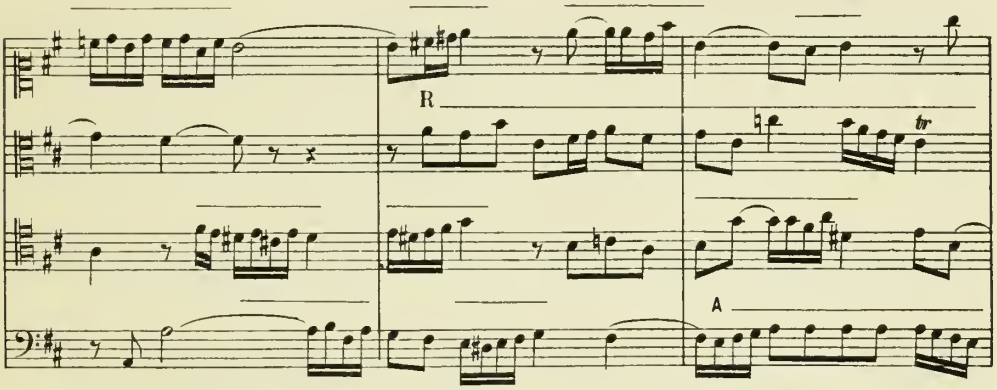




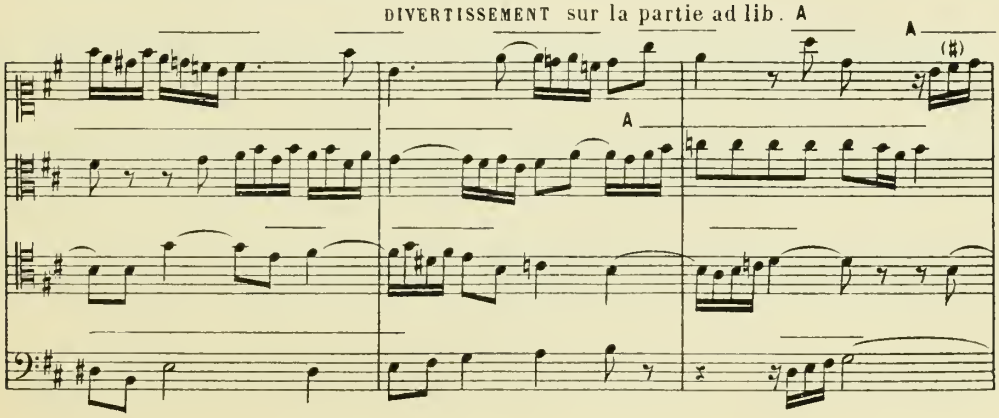
TON DE LA SOUS DOMINANTE

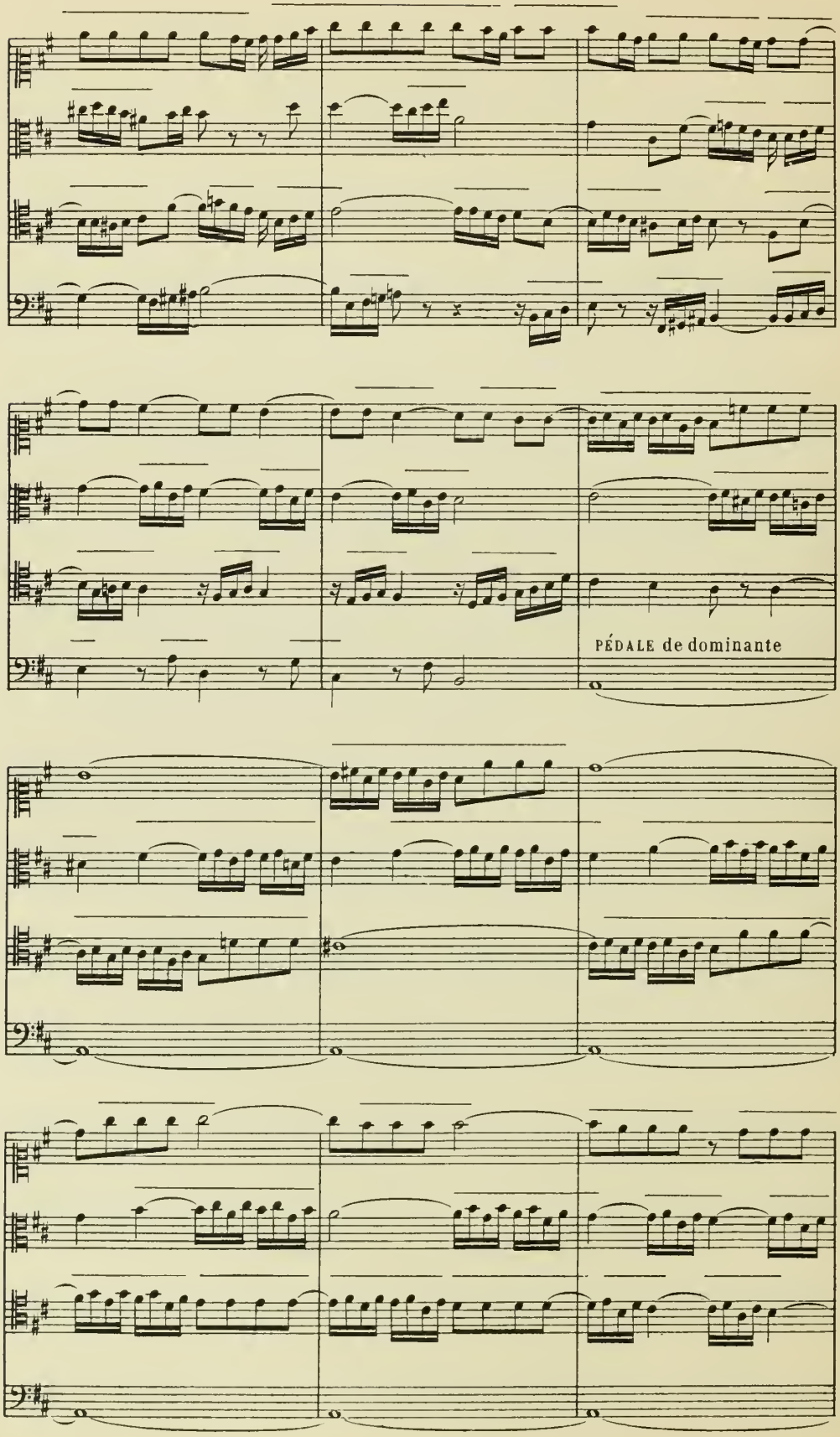


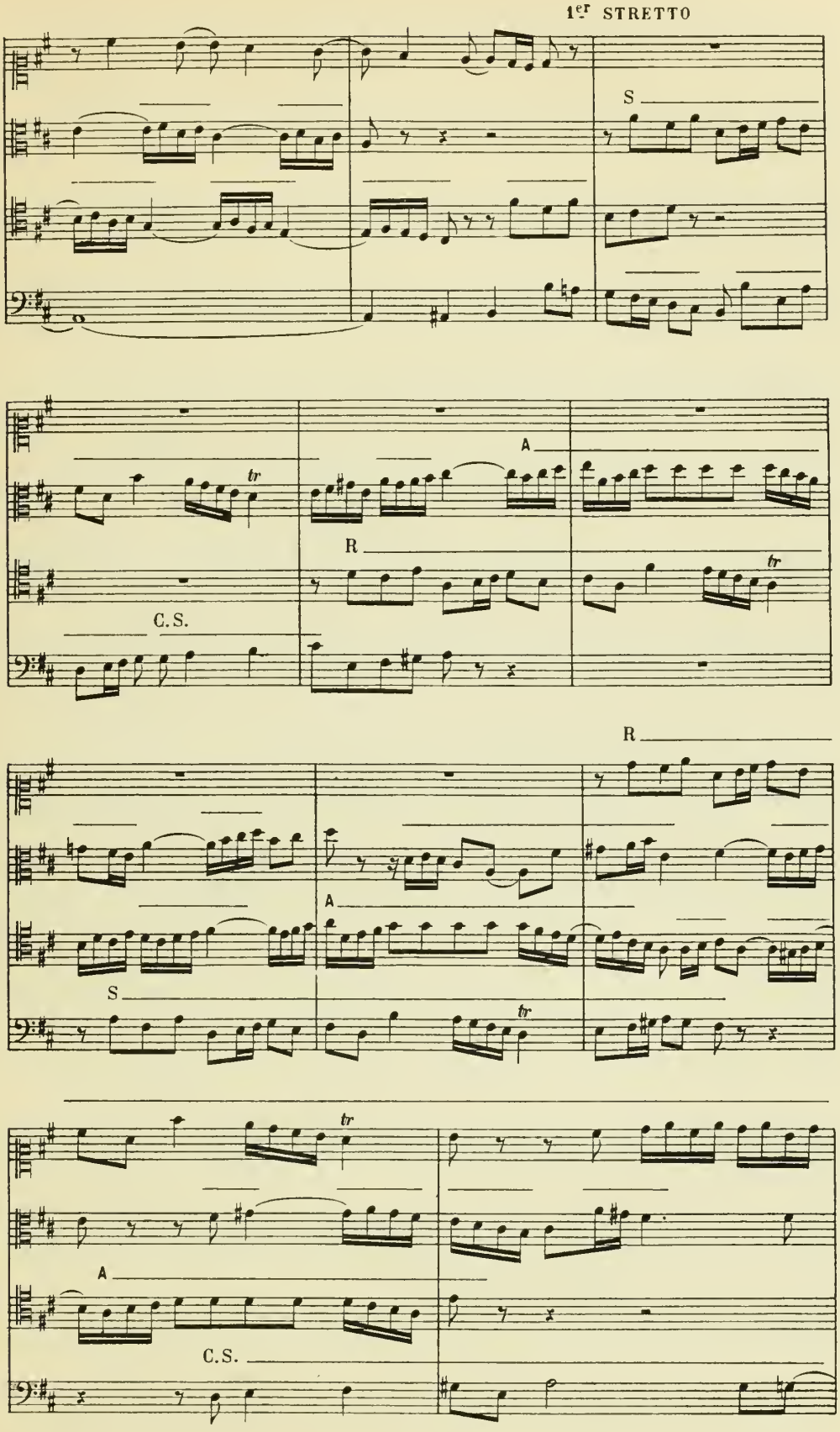
Réponse (au RELATIF MINEUR DE LA SOUS DOMINANTE)



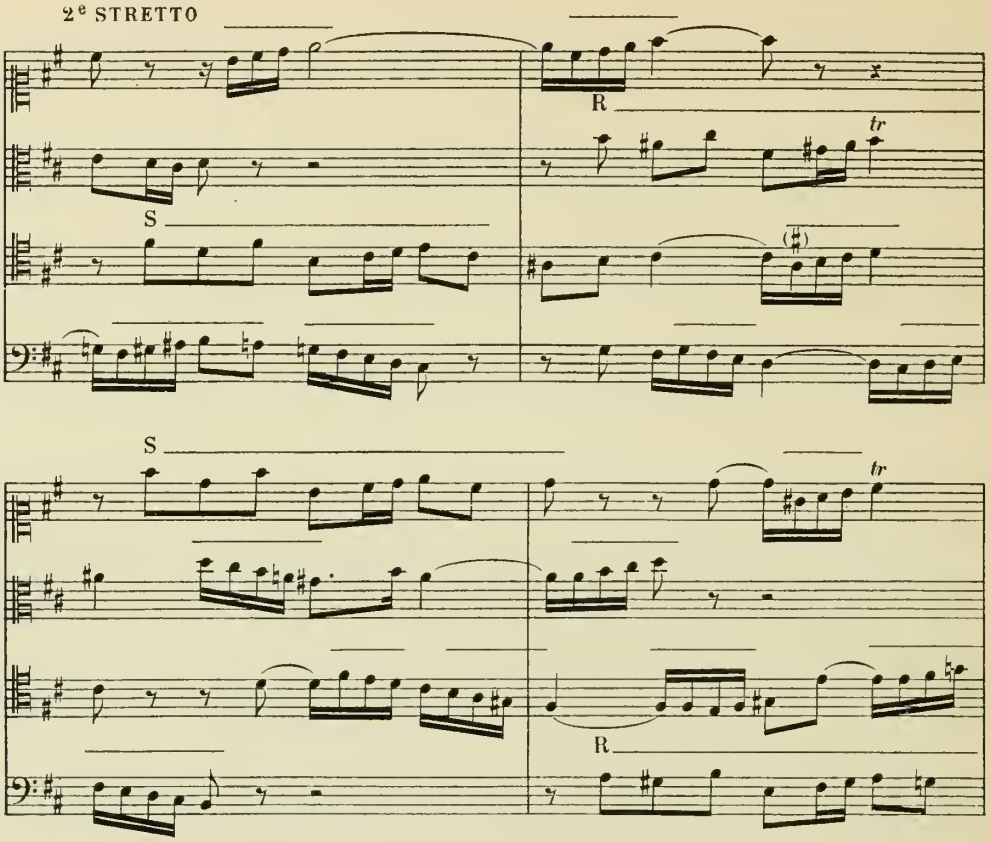
DIVERTISSEMENT sur la partie ad lib. A



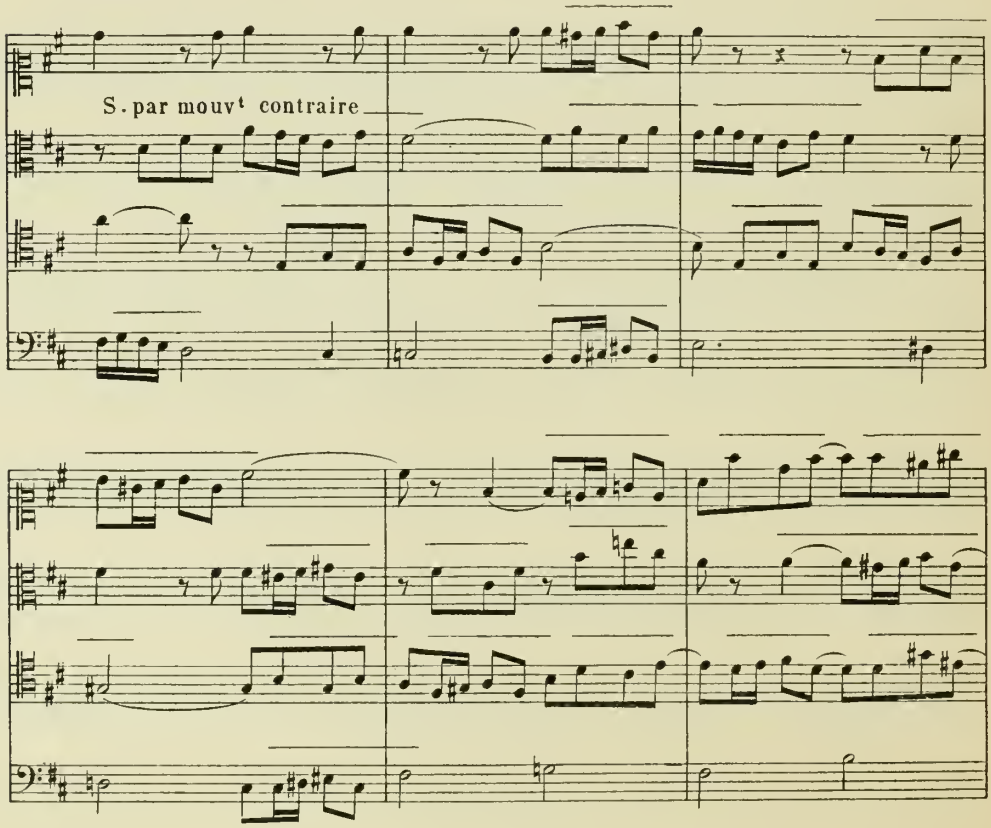

PÉDALE de dominante

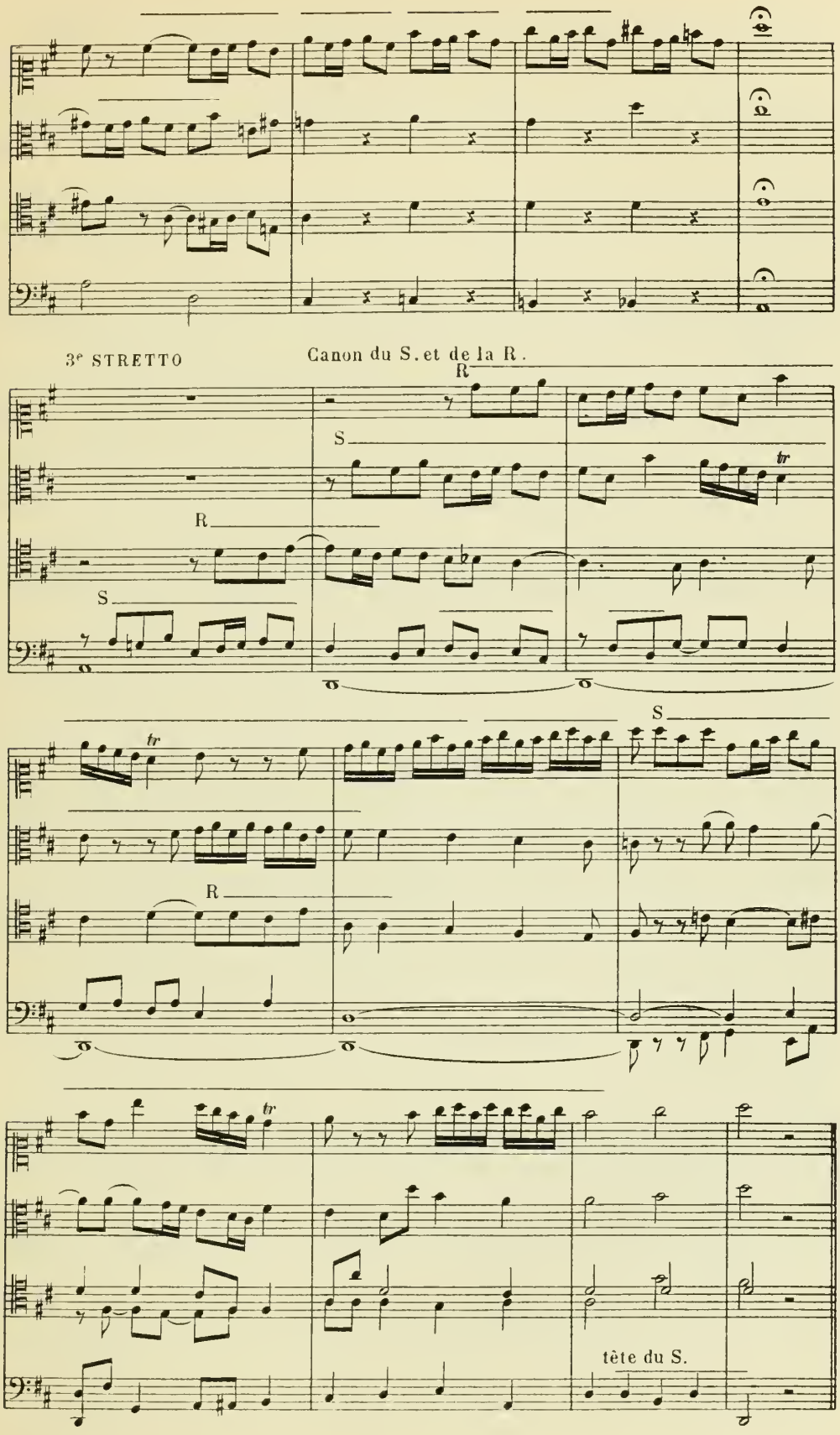

1er STRETTO
S
A
R
tr
C.S.

2e STRETTO



DIVERTISSEMENT sur la tête du Sujet




3e STRETTO
Canon du S. et de la R.
R
S
R
S
tr
R
S
tr
tr
tête du S.

Fugue à 4 parties

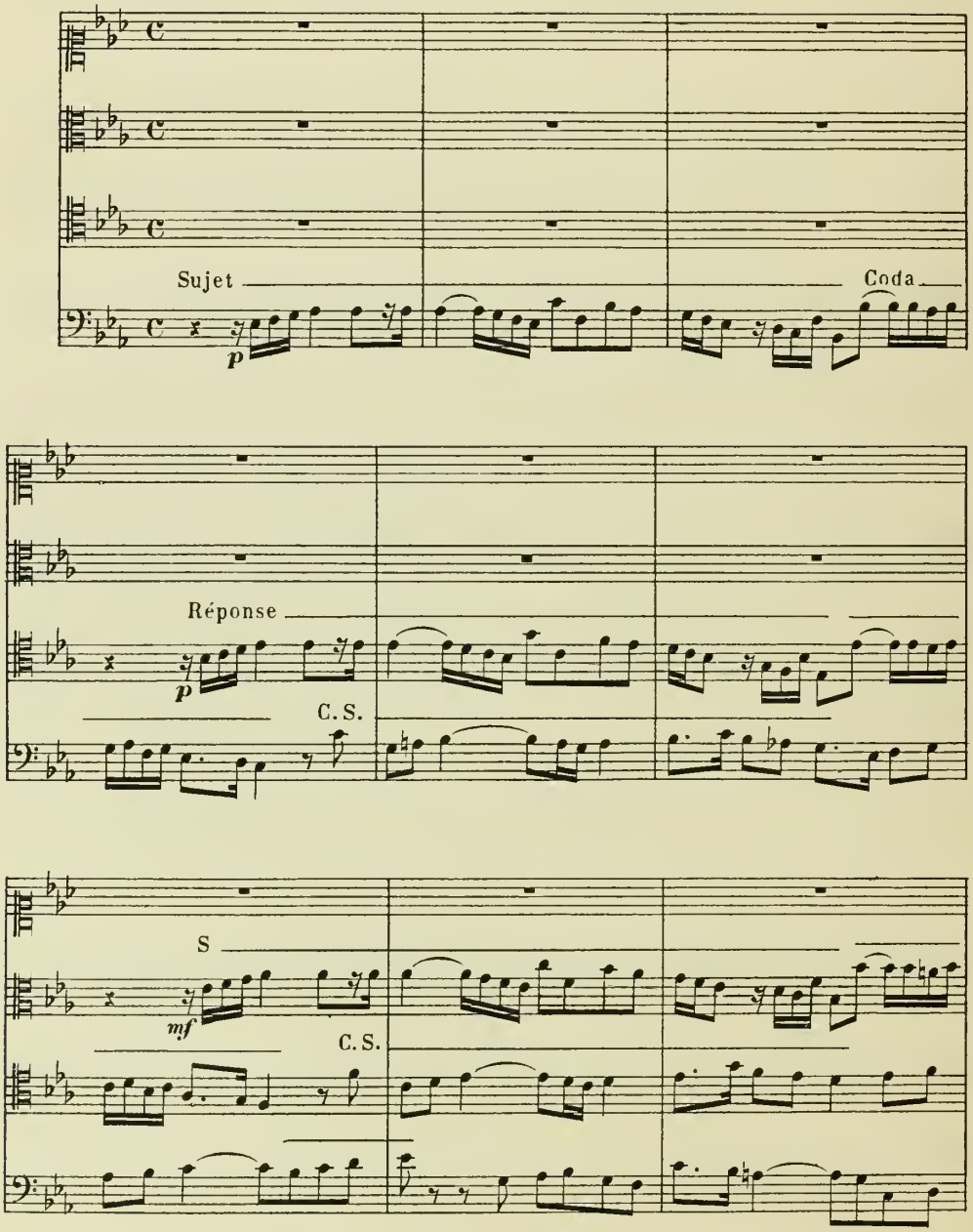
(Concours d'essai 1896)

Sujet de A. GEDALGE

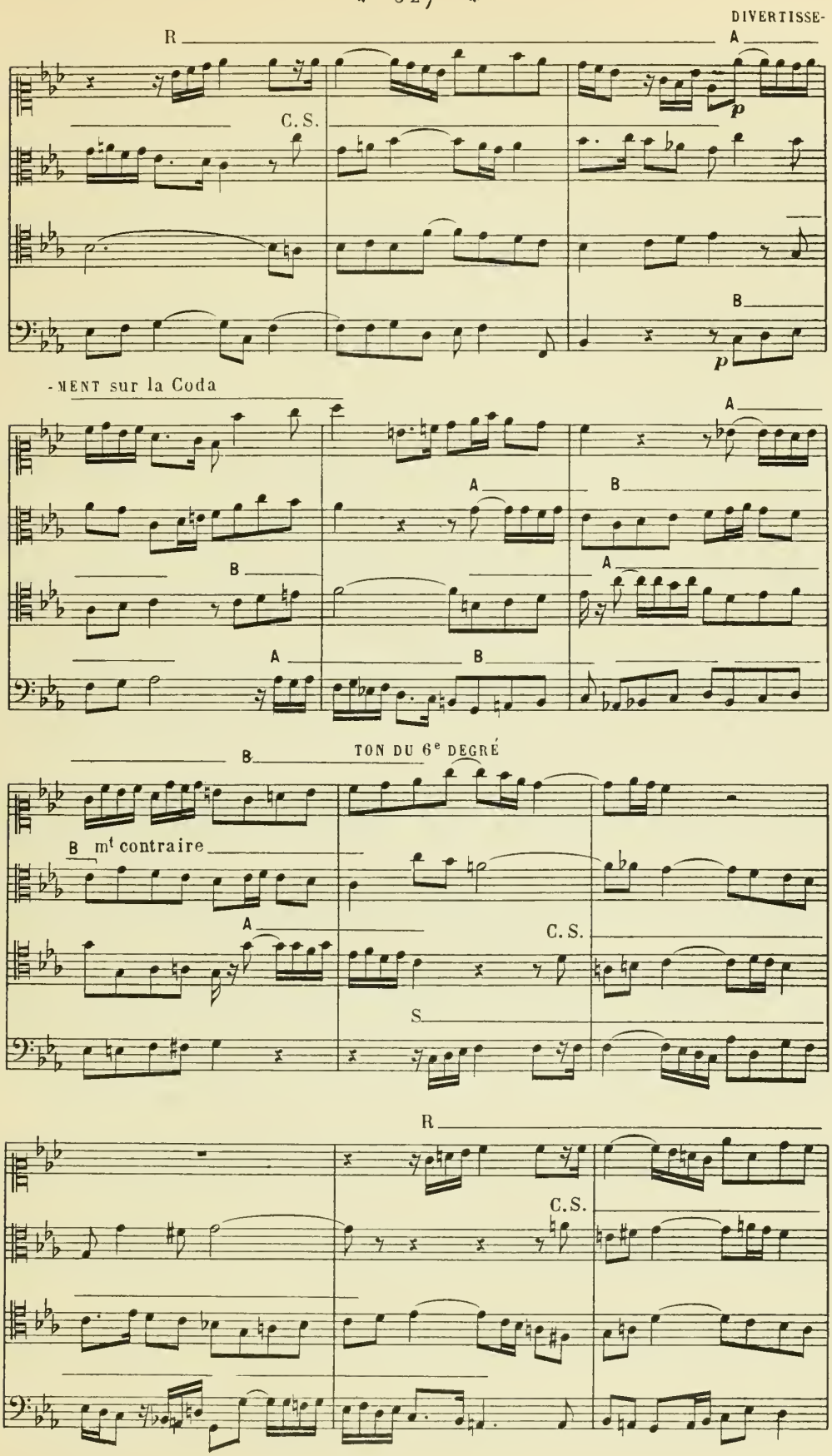
Florent SCHMITT[1]
Classes de MM. MASSENET et G. FAURÉ

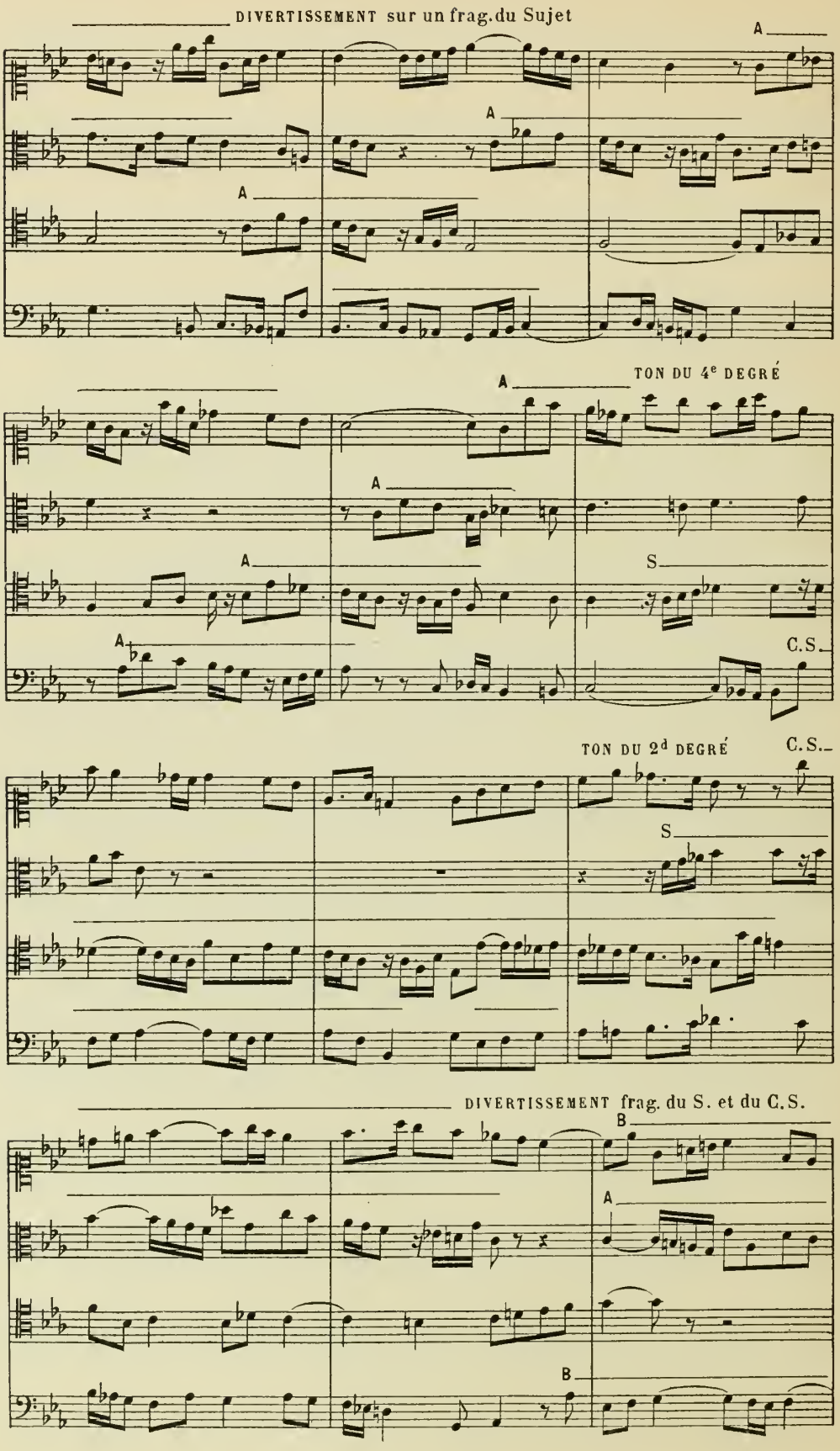
EXPOSITION

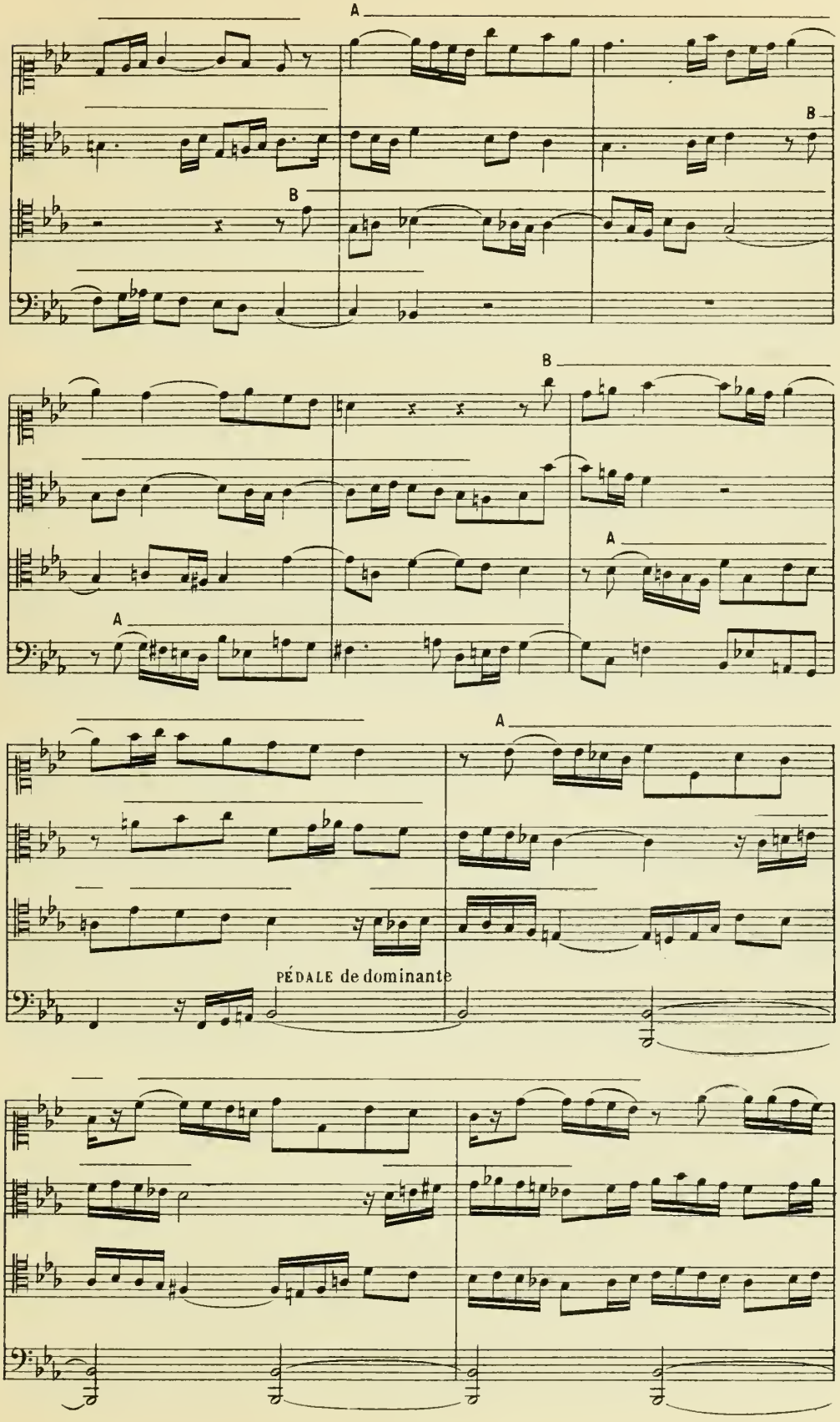
Moderato

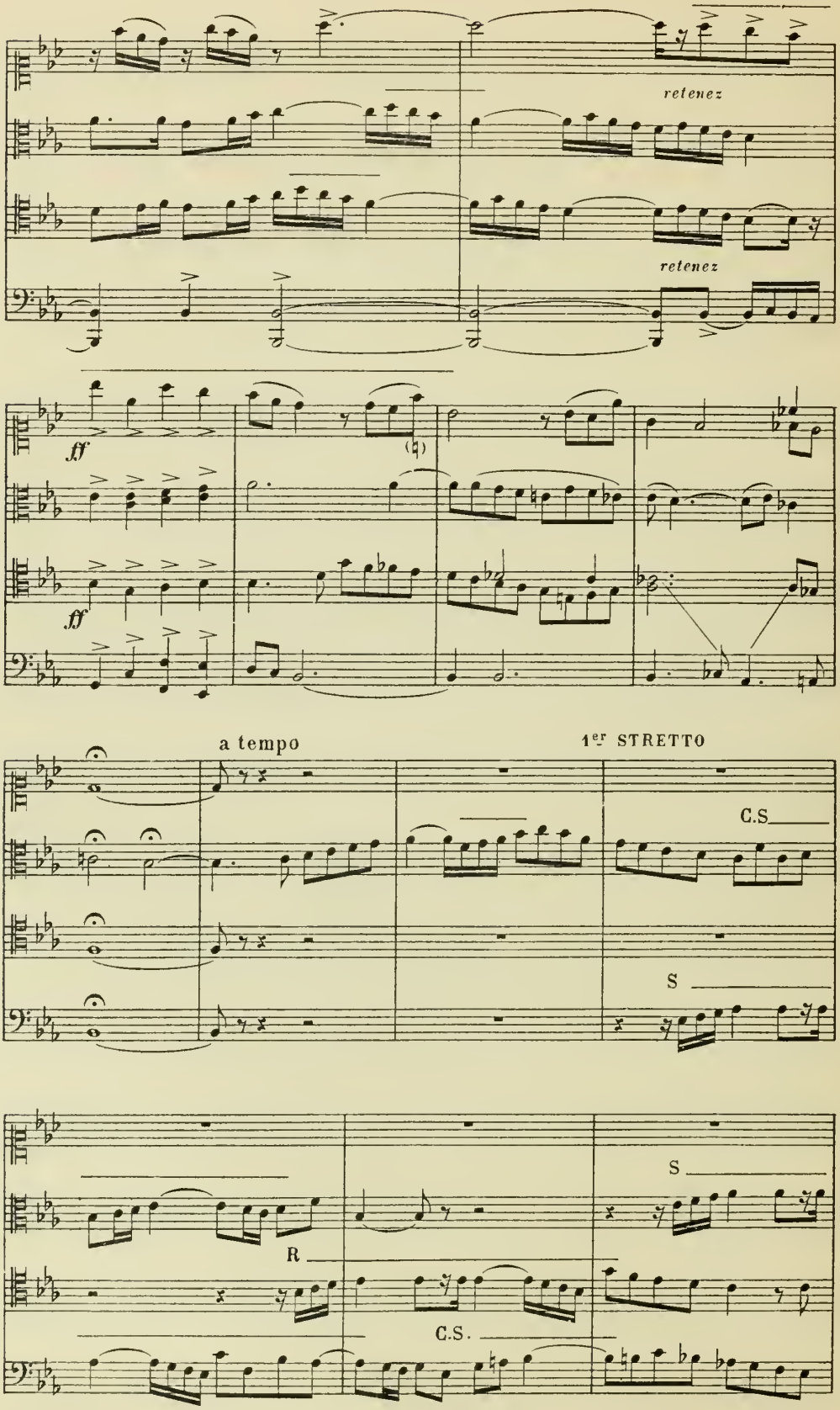


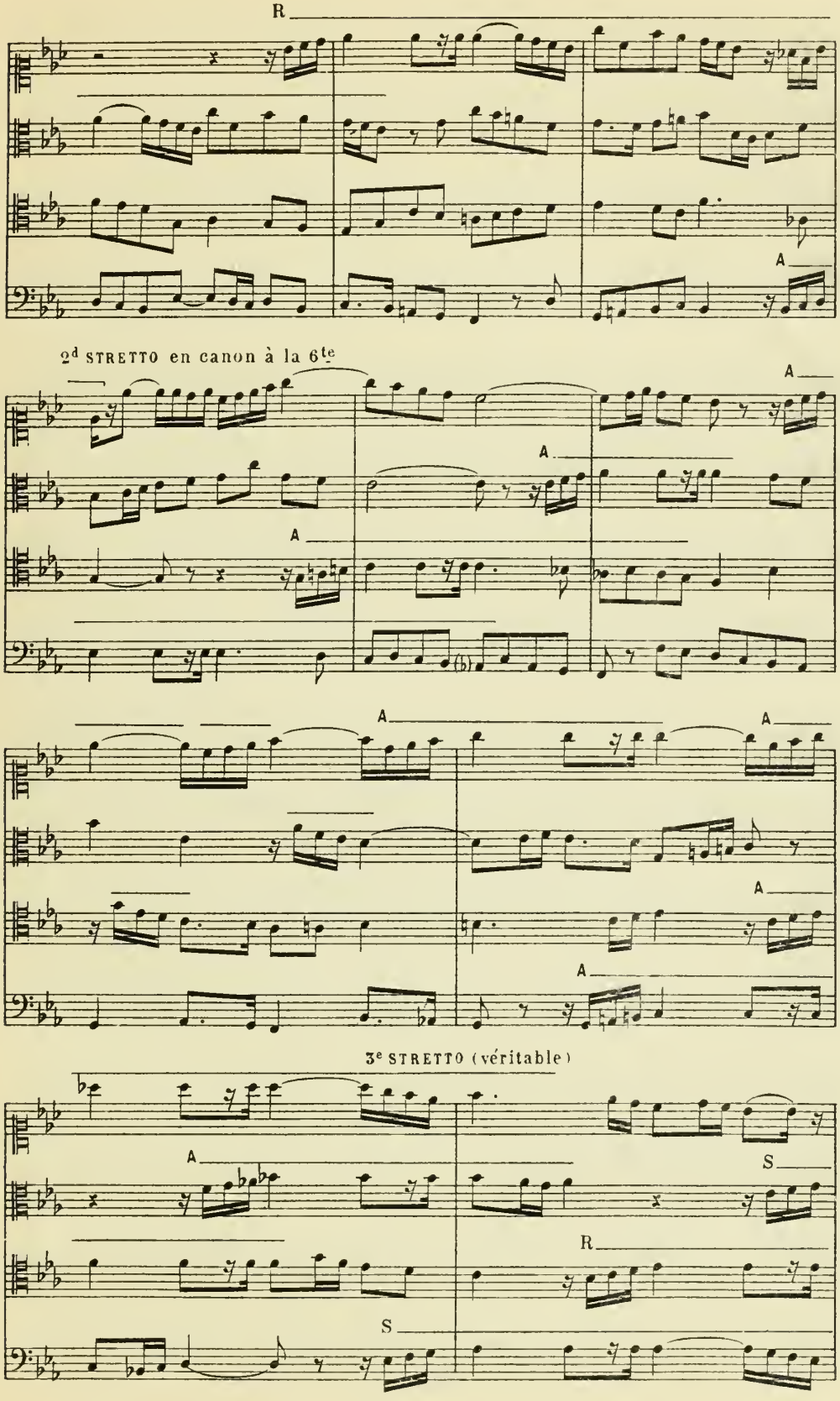
(1) 1er Gd prix de Rome. 1900.

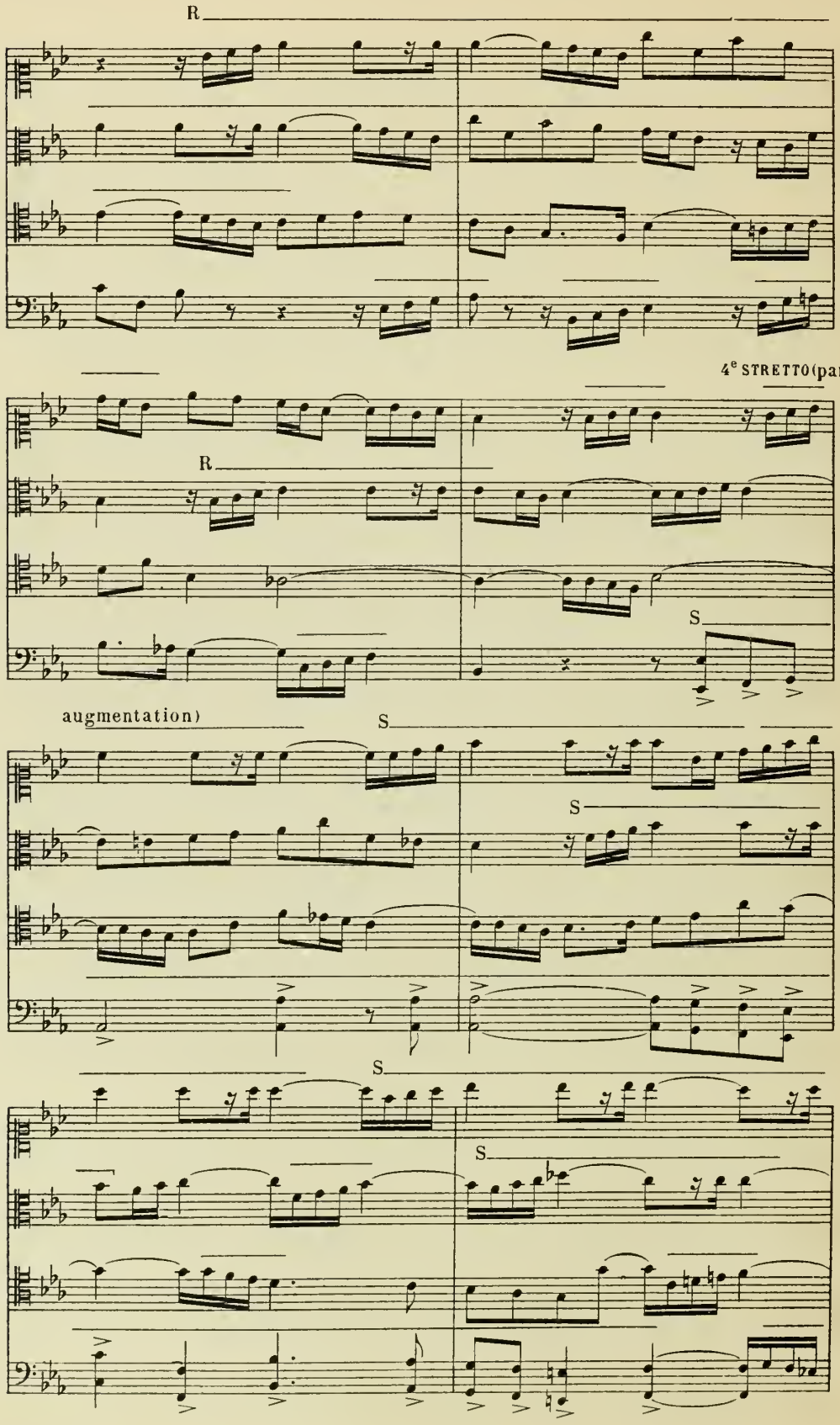

DIVERTISSE-
R
A
C. S.
p
B
p
-MENT sur la Coda
A
B
A
B
A
B
A
B
TON DU 6e DEGRÉ
B
B mt contraire
A
C. S.
S
R
C. S.

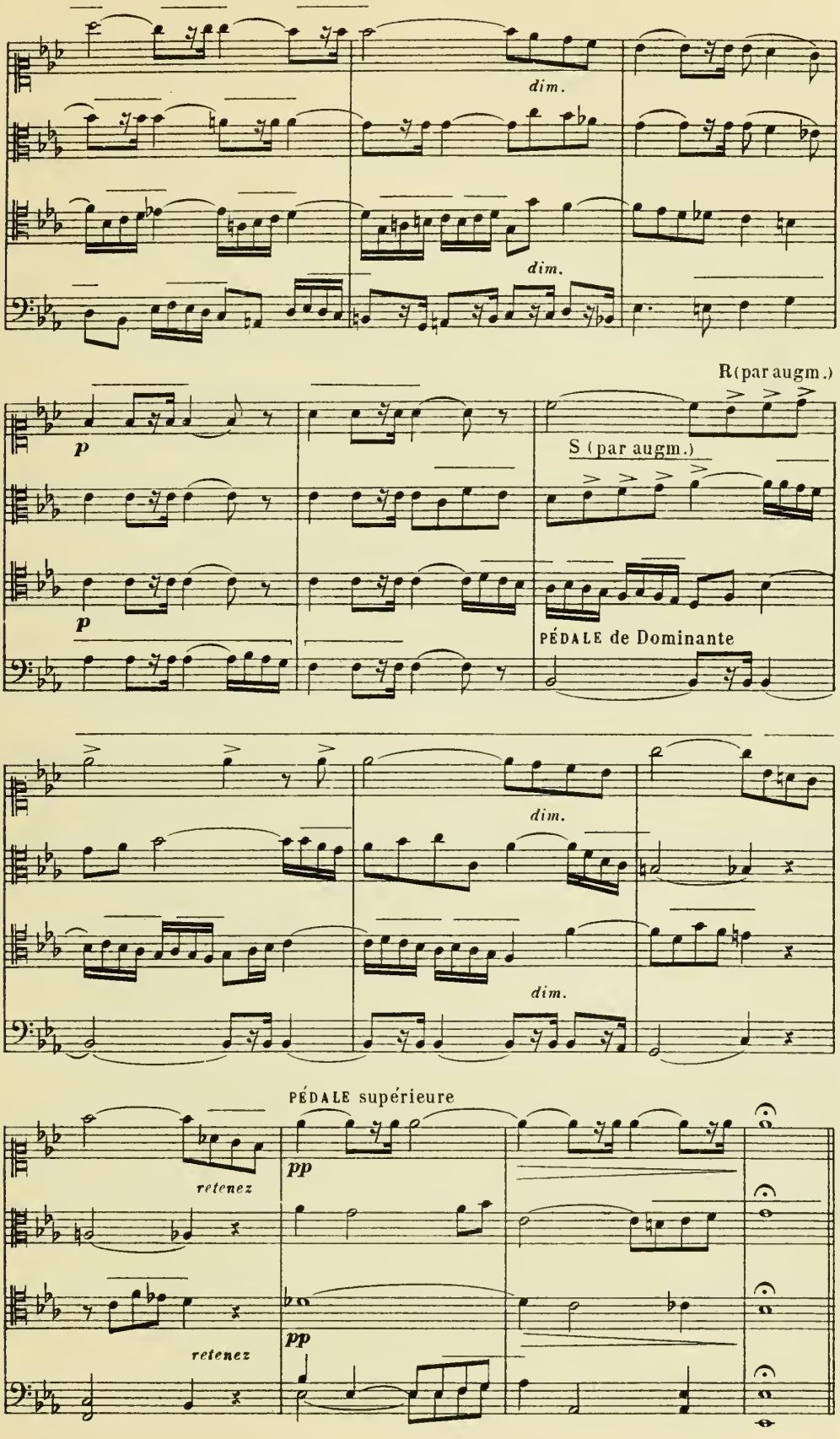

DIVERTISSEMENT sur un frag.du Sujet
A
A
A
A
TON DU 4e DEGRÉ
A
A
A
S
A
C.S.
TON DU 2d DEGRÉ
C.S.
S
DIVERTISSEMENT frag. du S. et du C.S.
B
A
B


A
B
B
B
A
A
A
PÉDALE de dominante


retenez
retenez
ff
ff
a tempo
1er STRETTO
C.S.
S
S
R
C.S.


R
A
2d STRETTO en canon à la 6te
A
A
A
A
A
A
3e STRETTO (véritable)
A
S
R
S


R
4e STRETTO (par
R
S
augmentation)
S
S
S
S

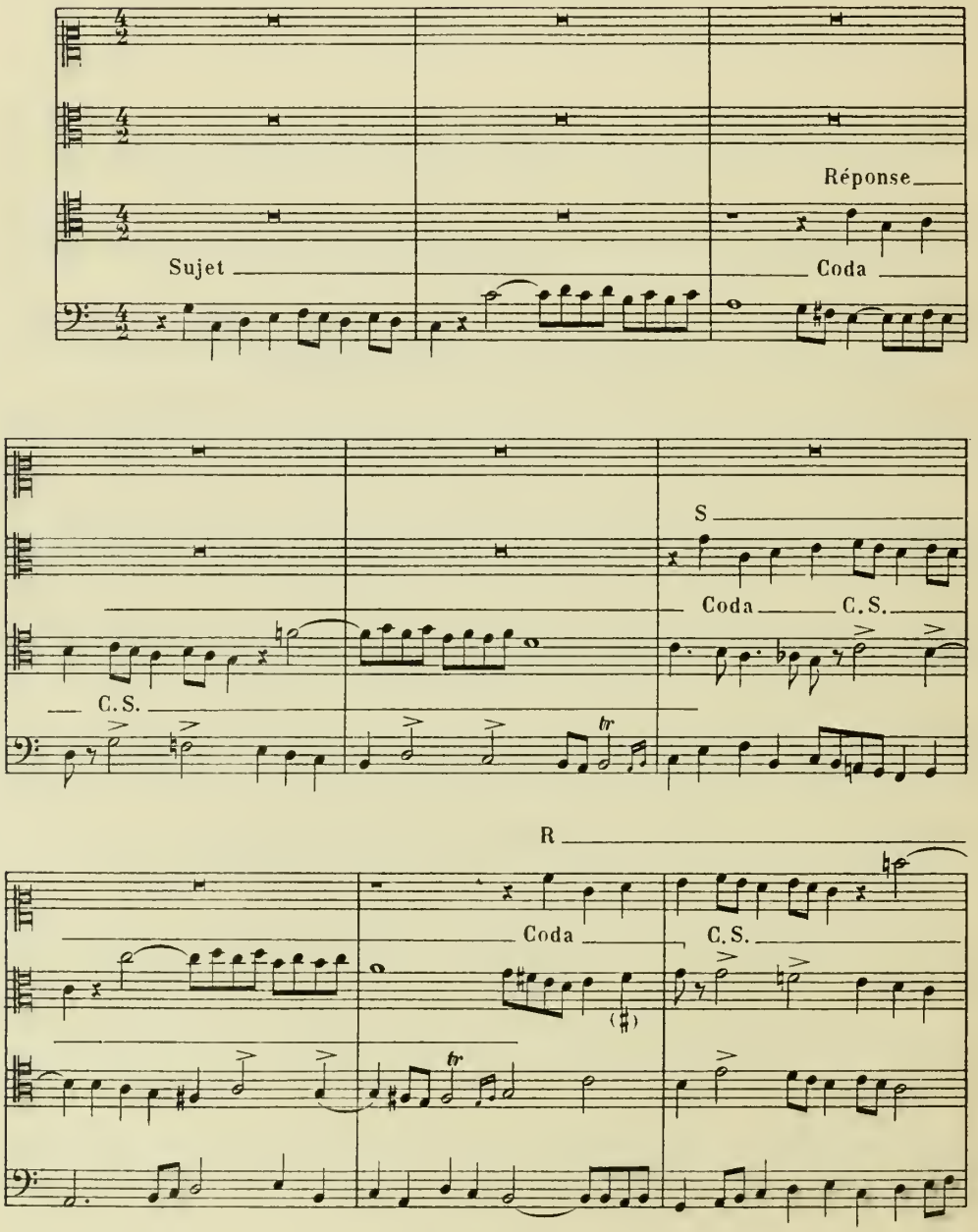

dim.
dim.
R(par augm.)
p
p
S (par augm.)
PÉDALE de Dominante
dim.
dim.
PÉDALE supérieure
retenez
pp
retenez
pp

Fugue à 4 parties

Sujet de A. GEDALGE

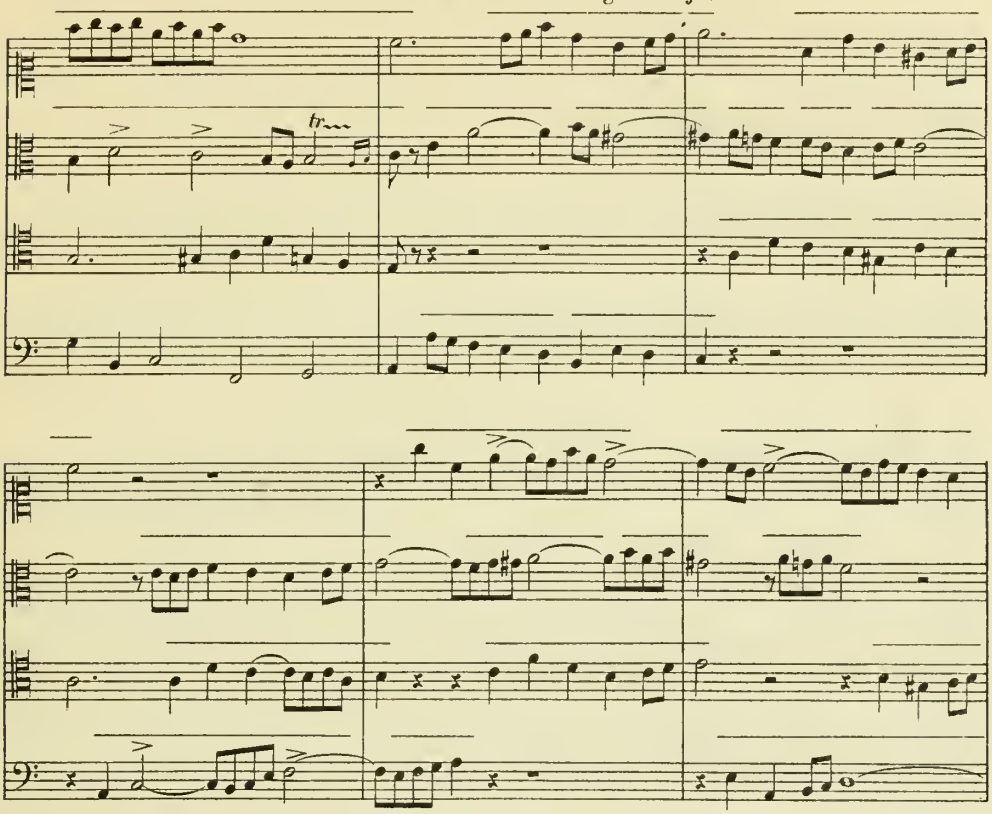
M^lle J. BOULAY[1]
(Classe de M. MASSENET)

EXPOSITION

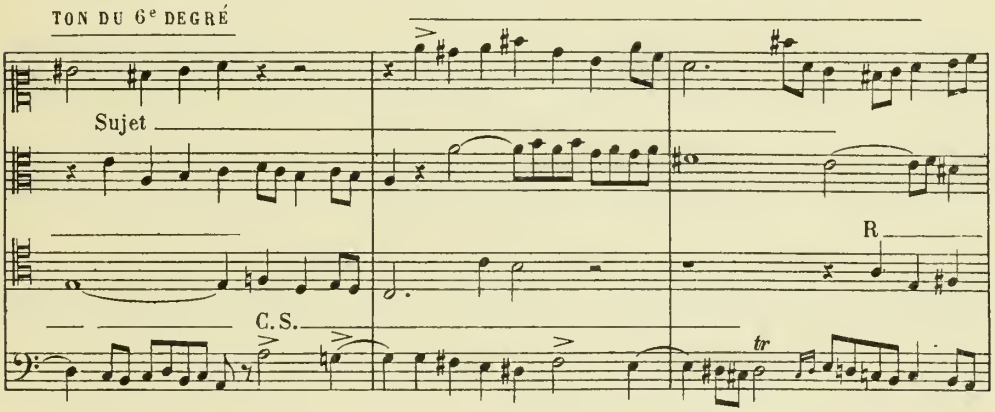


[1] 1^er prix de Fugue 1897

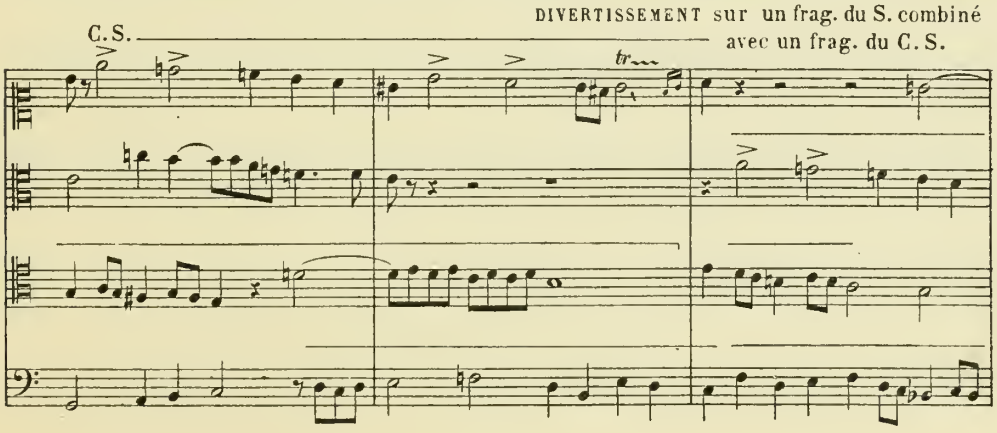
DIVERTISSEMENT sur un frag. du Sujet

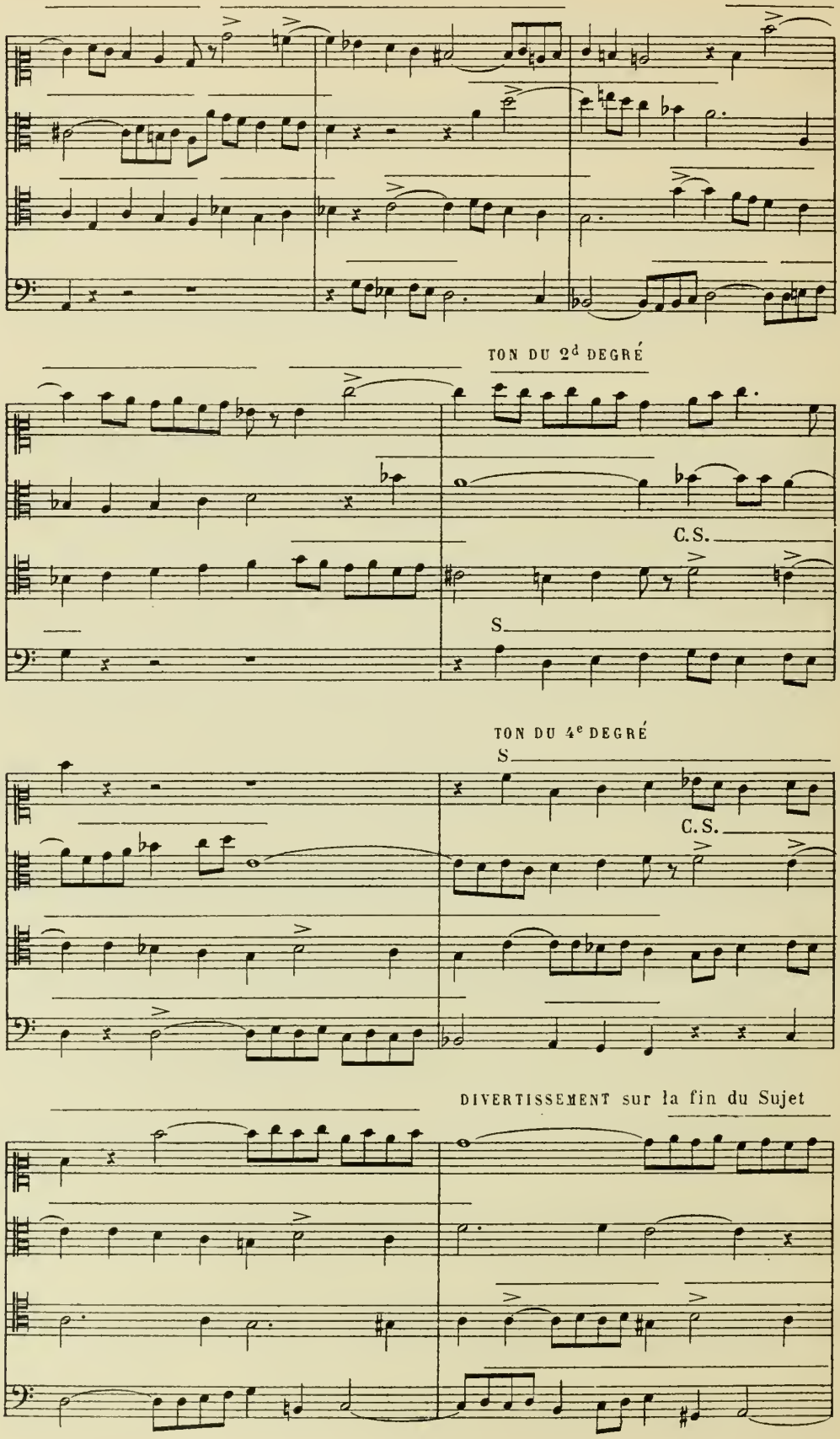


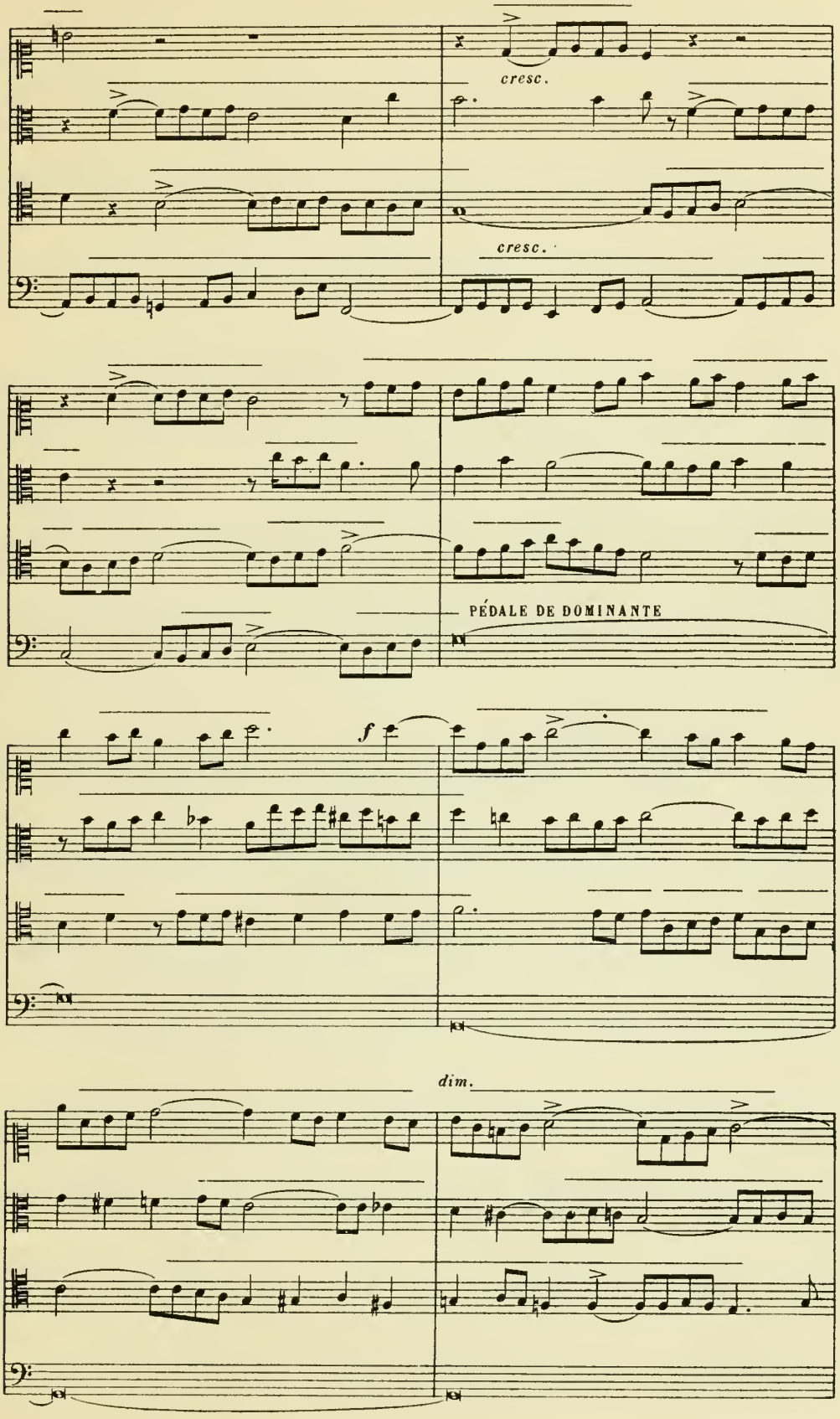
TON DU 6e DEGRÉ



DIVERTISSEMENT sur un frag. du S. combiné avec un frag. du C. S.




TON DU 2d DEGRÉ
C.S.
S
TON DU 4e DEGRÉ
S
C.S.
DIVERTISSEMENT sur la fin du Sujet


cresc.
cresc.
PÉDALE DE DOMINANTE
f
dim.

1er STRETTO
a tempo

S

R

R

S

DIVERTISSEMt sur la tête du Sujet
par mouvt contraire

2d STRETTO au 6e degré

R

S

3e STRETTO par augmentation

S. par augmentation

R. par augmentation

S

4e STRETTO (canonique inverse)

R

cresc.

S

R

R

S

5e STRETTO au 4e degré
(par mouvement contraire)

S

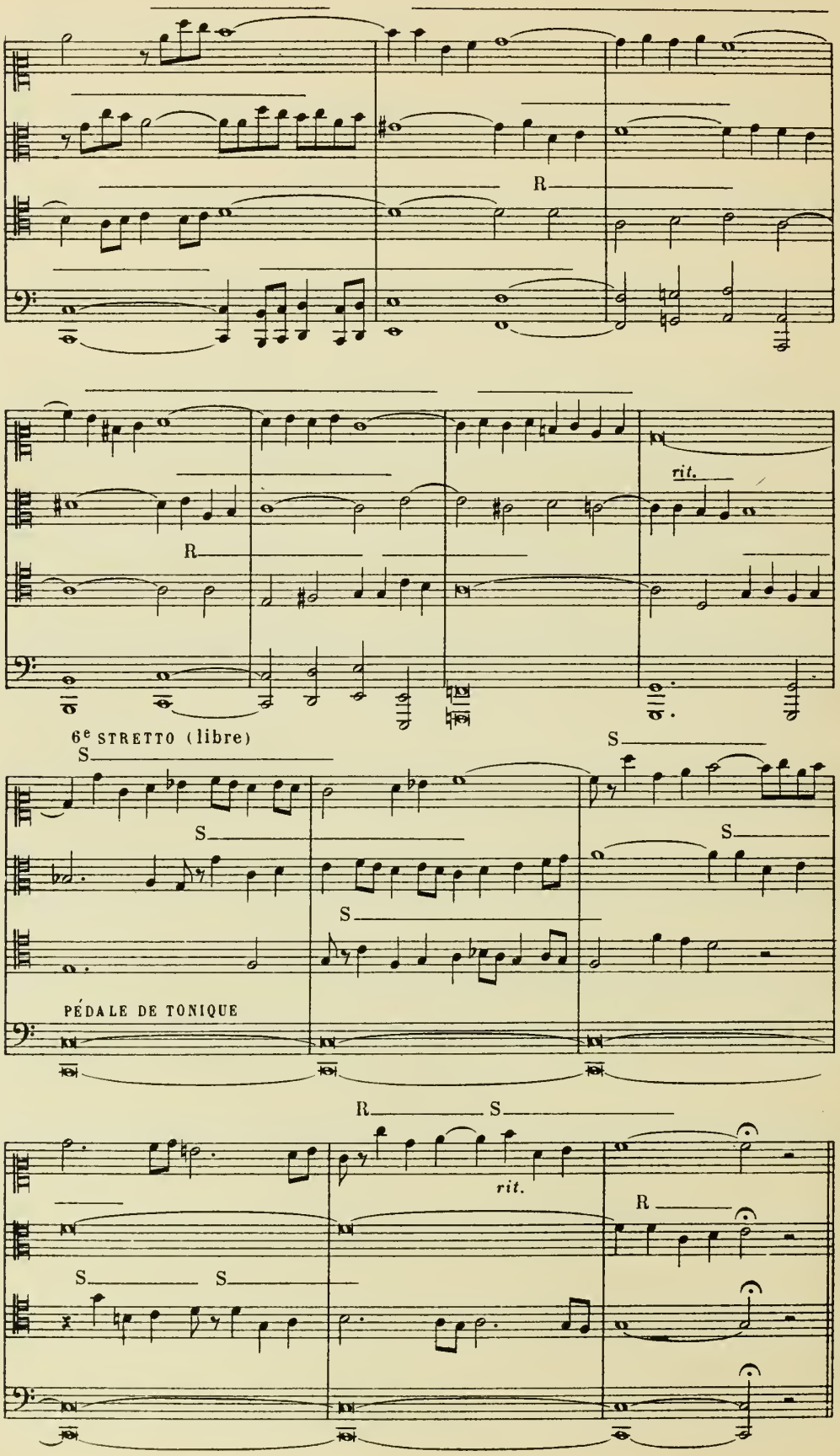
R

S

DIVERTISSEMENT

R

cresc.


R
rit.
R
6e STRETTO (libre)
S
S
S
S
S
PÉDALE DE TONIQUE
R
S
rit.
R
S
S

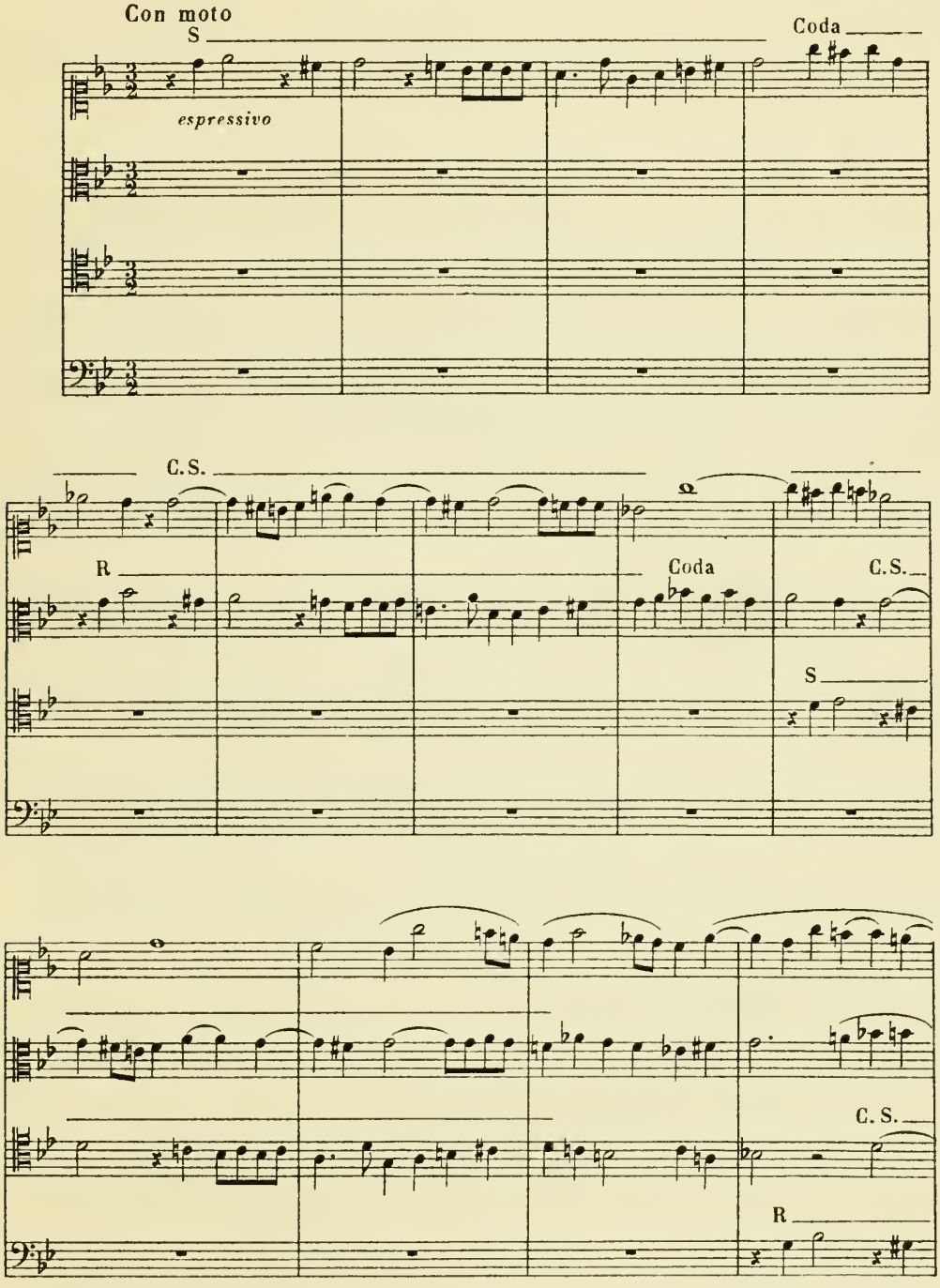
Fugue à 4 parties

(Concours d'essai 1897)

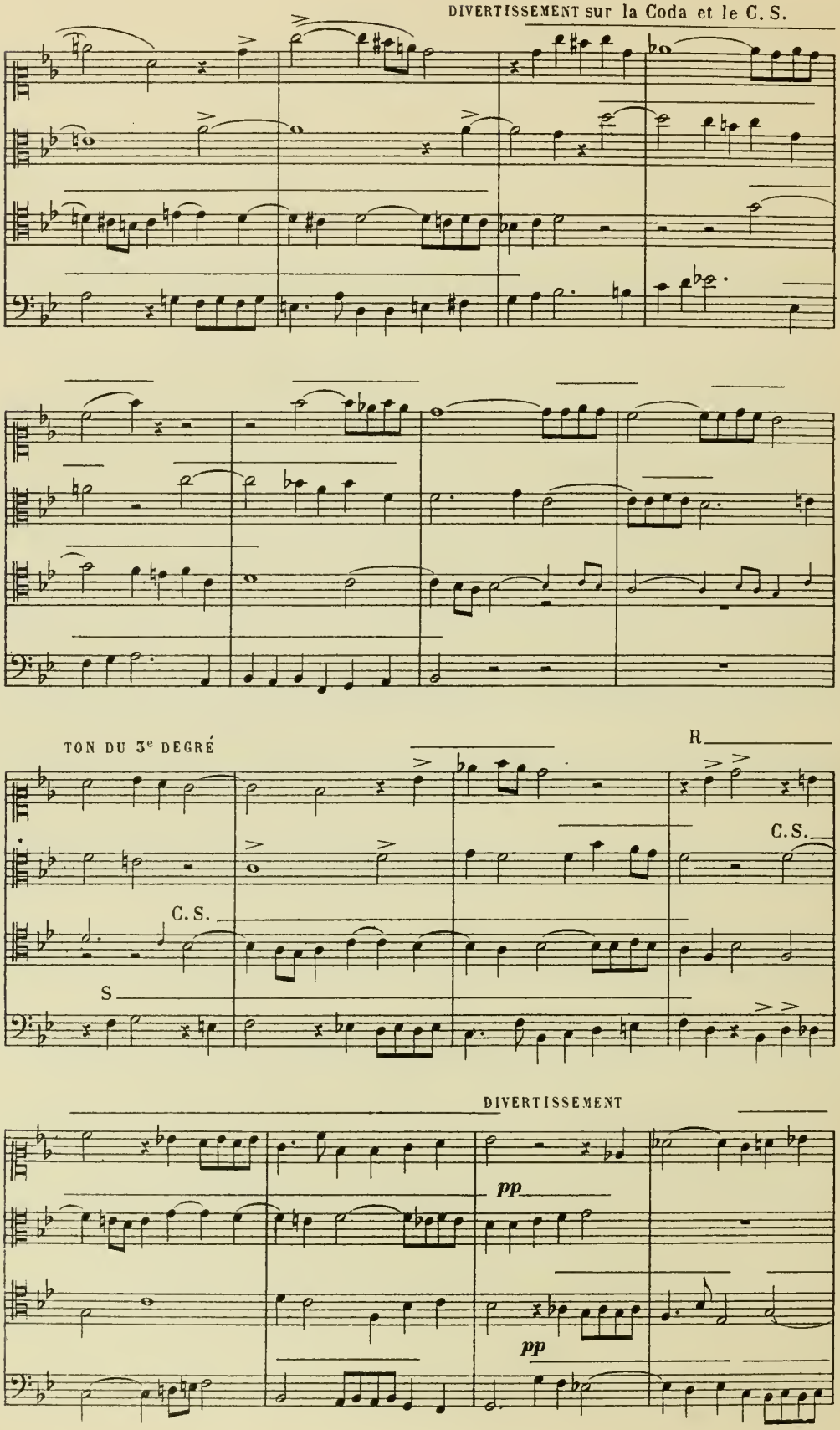
Edmond MALHERBE[1]
Classes de MM. MASSENET et G. FAURÉ

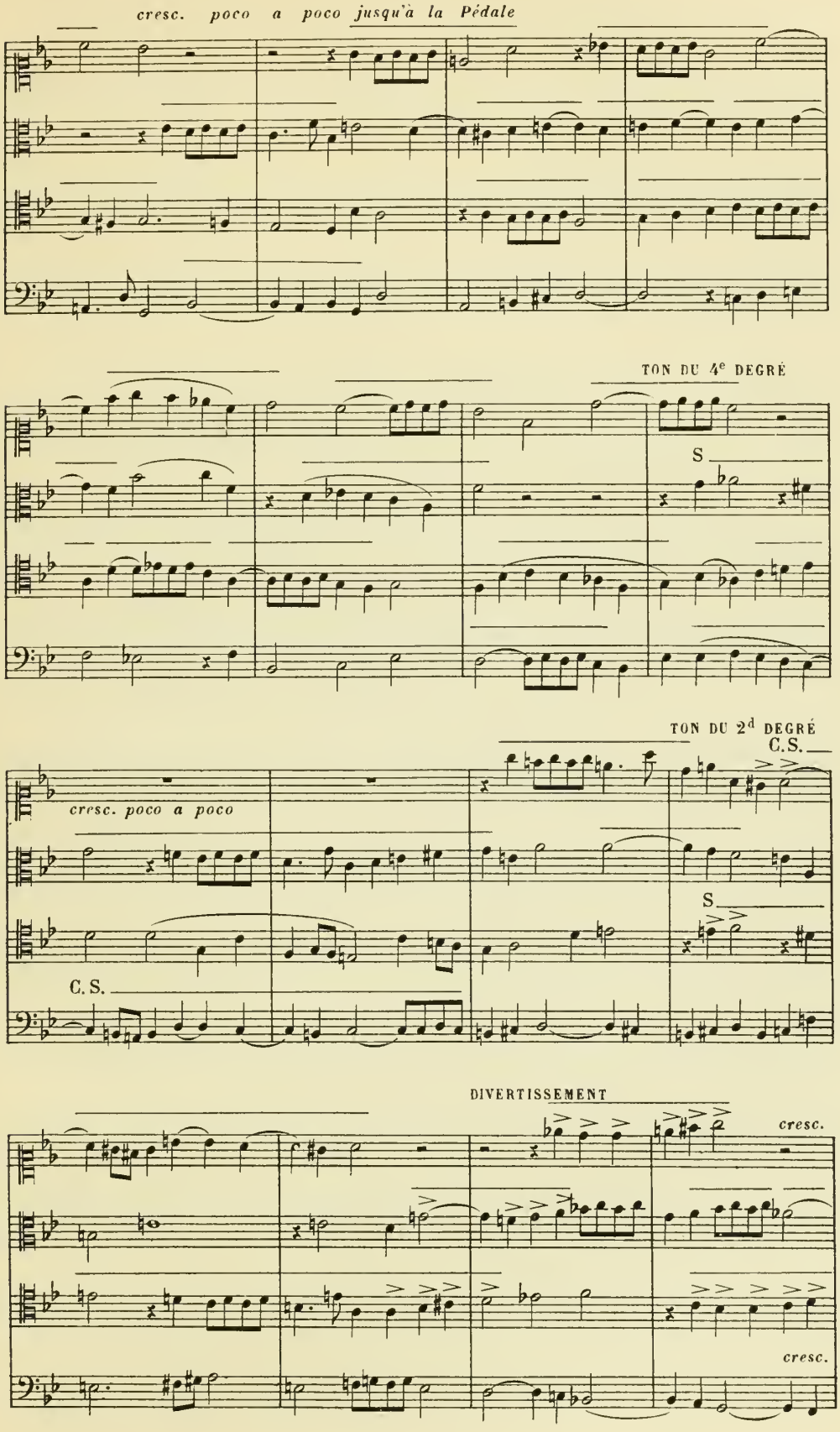
Sujet de Th. DUBOIS

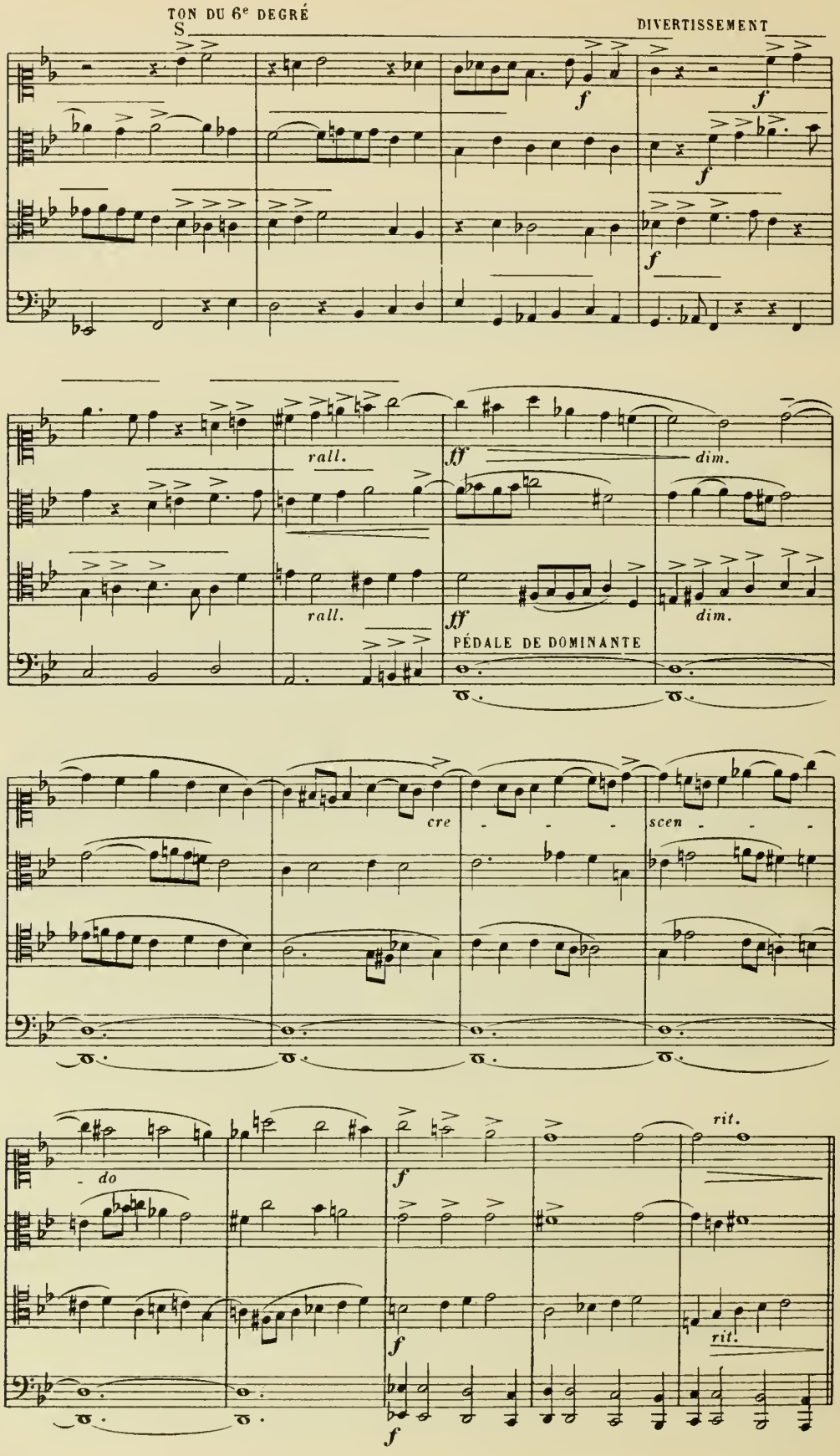
EXPOSITION

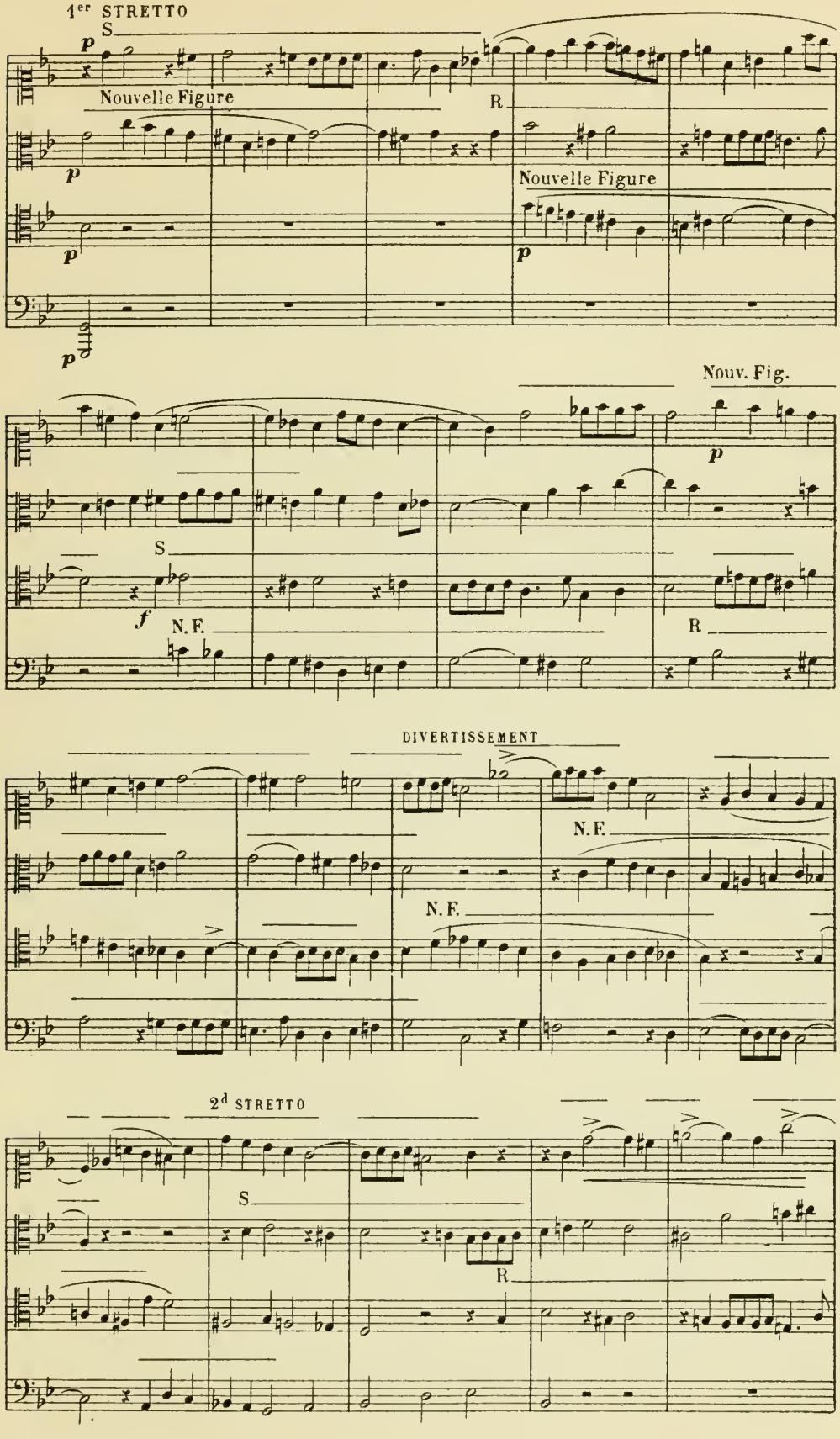


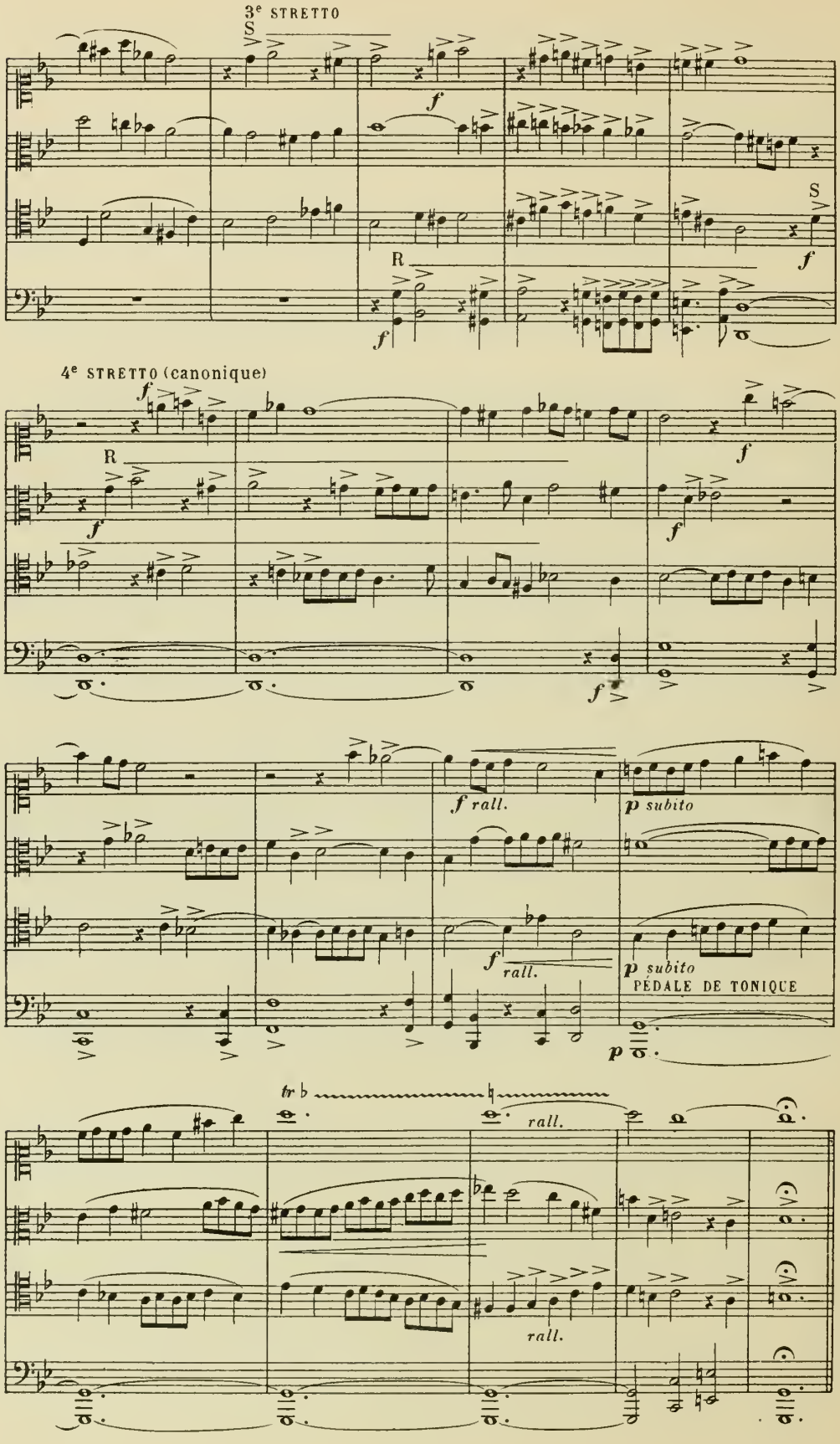
(1) 1er Gd prix de Rome 1899


DIVERTISSEMENT sur la Coda et le C. S.
TON DU 3e DEGRÉ
R
C.S.
C.S.
S
DIVERTISSEMENT
pp
pp


cresc. poco a poco jusqu'à la Pédale
TON DU 4e DEGRÉ
S
TON DU 2d DEGRÉ
C.S.
cresc. poco a poco
S
C. S.
DIVERTISSEMENT
cresc.
cresc.


TON DU 6e DEGRÉ
S
DIVERTISSEMENT
f
rall.
ff
dim.
PÉDALE DE DOMINANTE
cre
scen
do
rit.


1er STRETTO
S
p
Nouvelle Figure
R
Nouvelle Figure
Nouv. Fig.
S
f
N.F.
R
DIVERTISSEMENT
N.F.
N.F.
2d STRETTO
S
R


3e STRETTO
S
f
R
S
f
4e STRETTO (canonique)
f
R
f
f
f
f
f rall.
p subito
f rall.
p subito
PÉDALE DE TONIQUE
p
tr
rall.
rall.

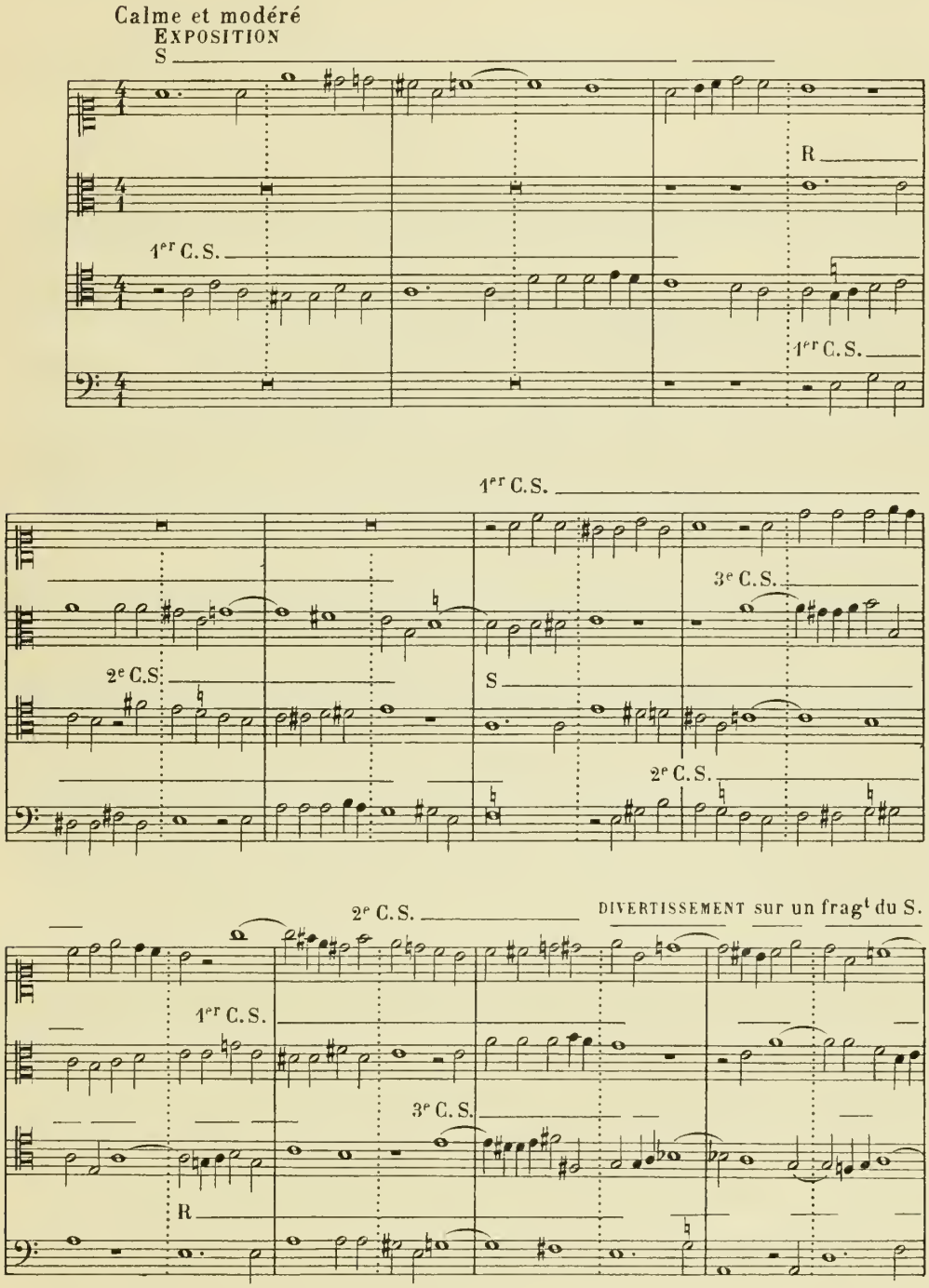
Fugue à 4 parties

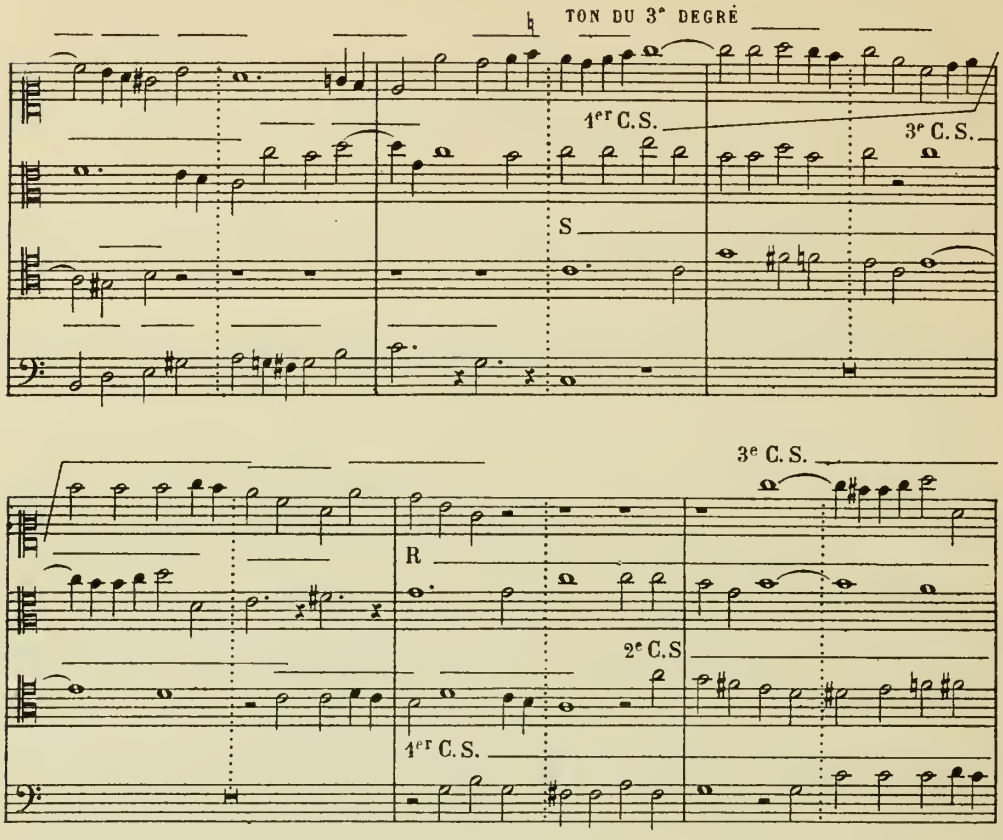
(à 3 Contresujets)

Sujet de Georges ENESCO

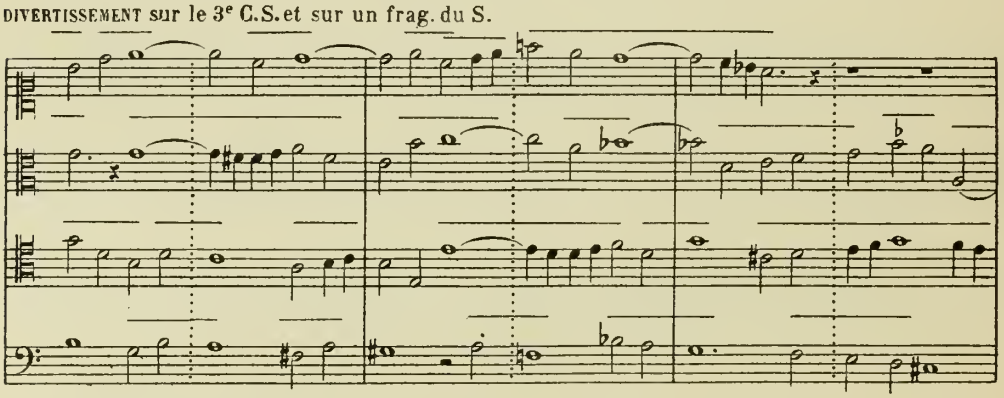
Georges ENESCO

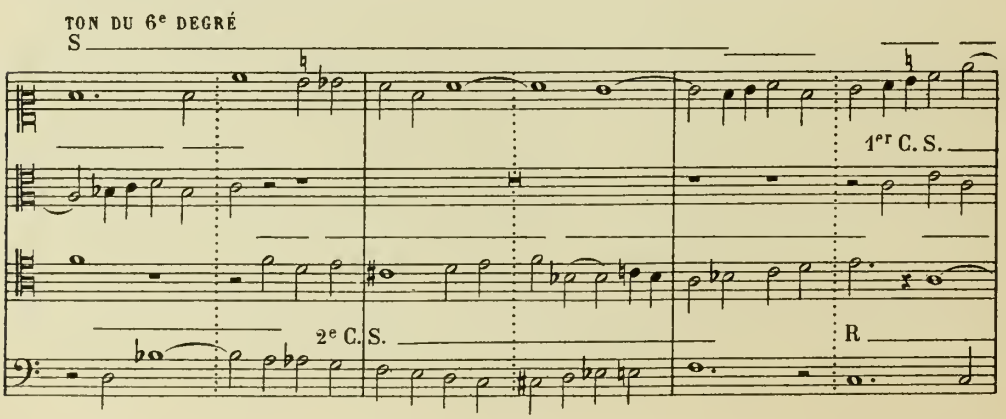
(Classe de M. MASSENET)

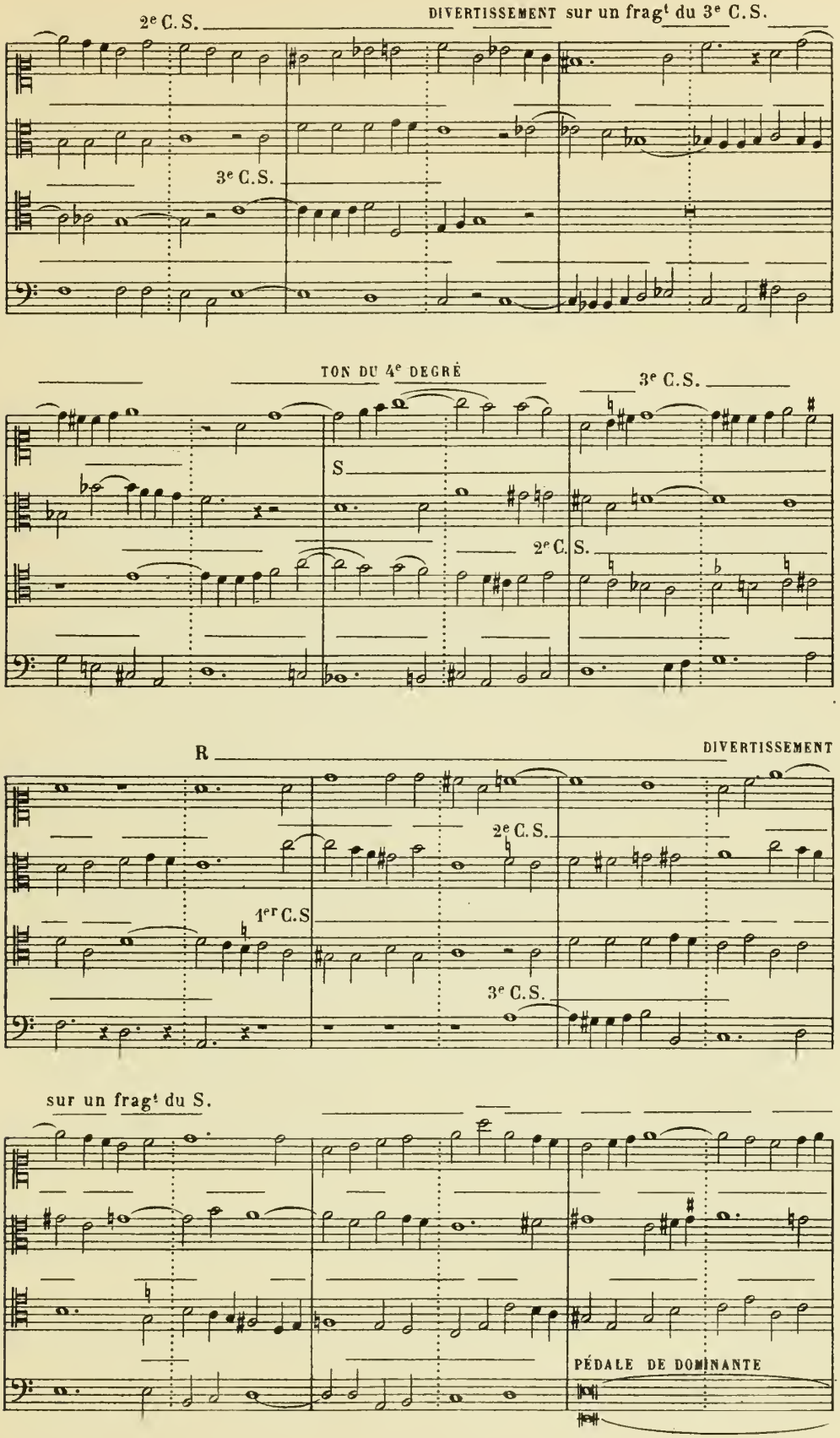


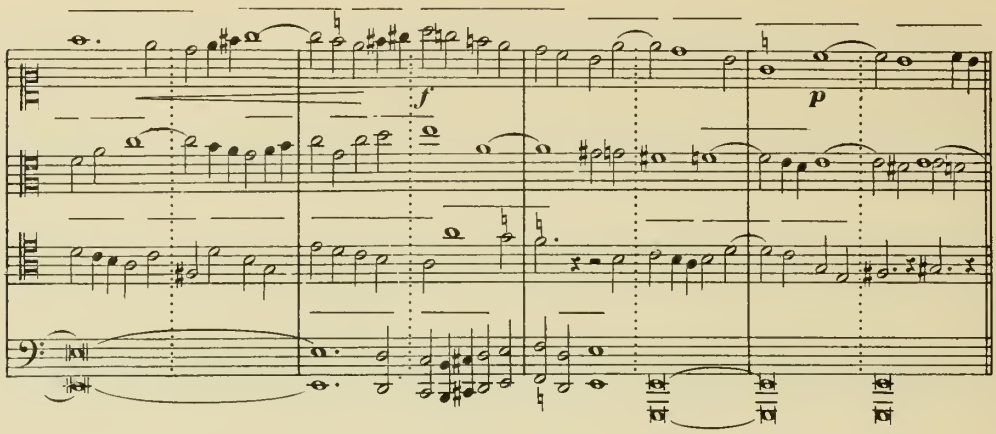


DIVERTISSEMENT sur le 3e C.S. et sur un frag. du S.

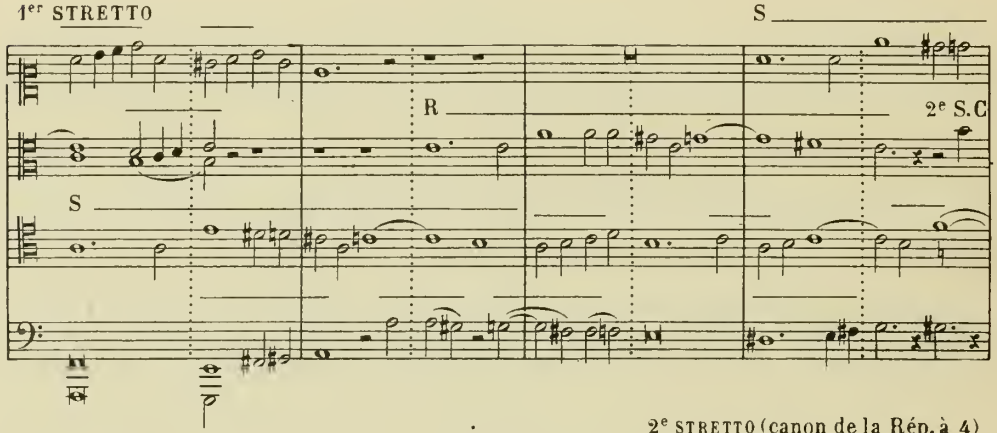


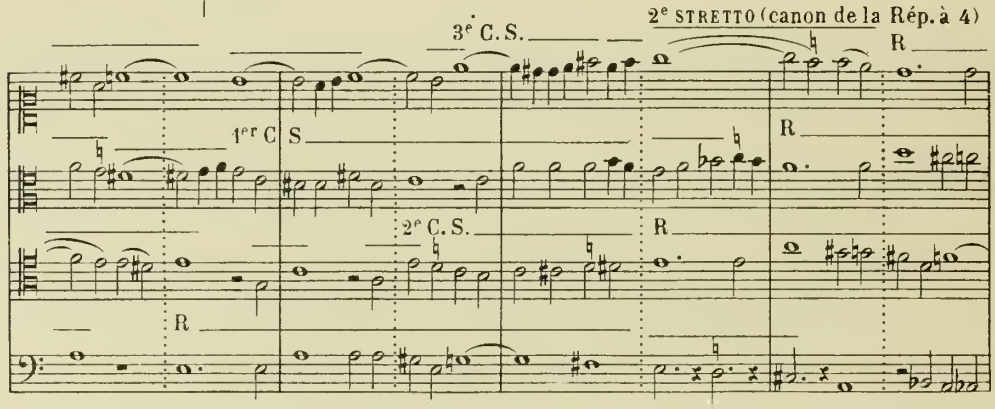



2e C. S.
DIVERTISSEMENT sur un fragt du 3e C. S.
3e C. S.
TON DU 4e DEGRÉ
3e C. S.
S
2e C. S.
R
DIVERTISSEMENT
2e C. S.
1er C. S
3e C. S.
sur un fragt du S.
PÉDALE DE DOMINANTE



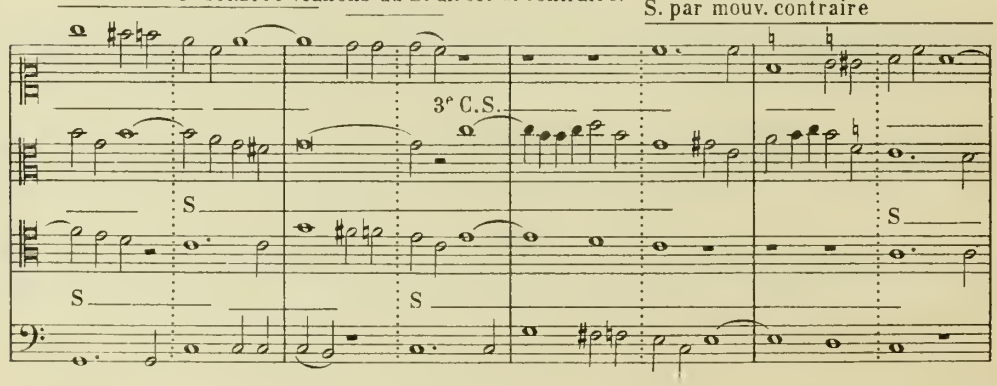
1er STRETTO

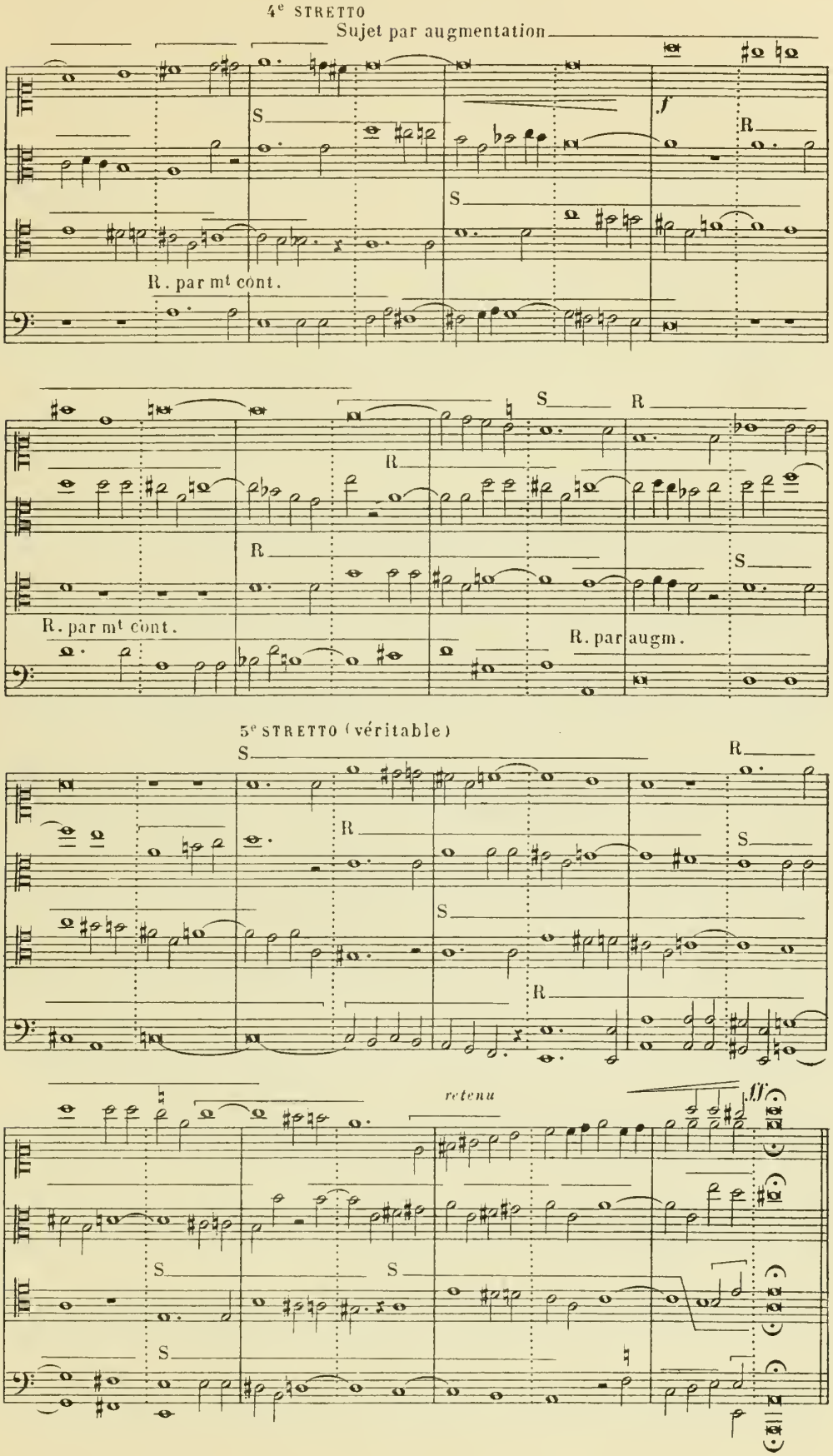




3e STRETTO (canons du S. direct et contraire)

S. par mouv. contraire




4e STRETTO
Sujet par augmentation
S
S
f
R
R. par mt cont.
S
R
R
R
S
R. par mt cont.
R. par augm.
5e STRETTO (véritable)
S
R
R
S
S
R
retenu
ff
S
S
S

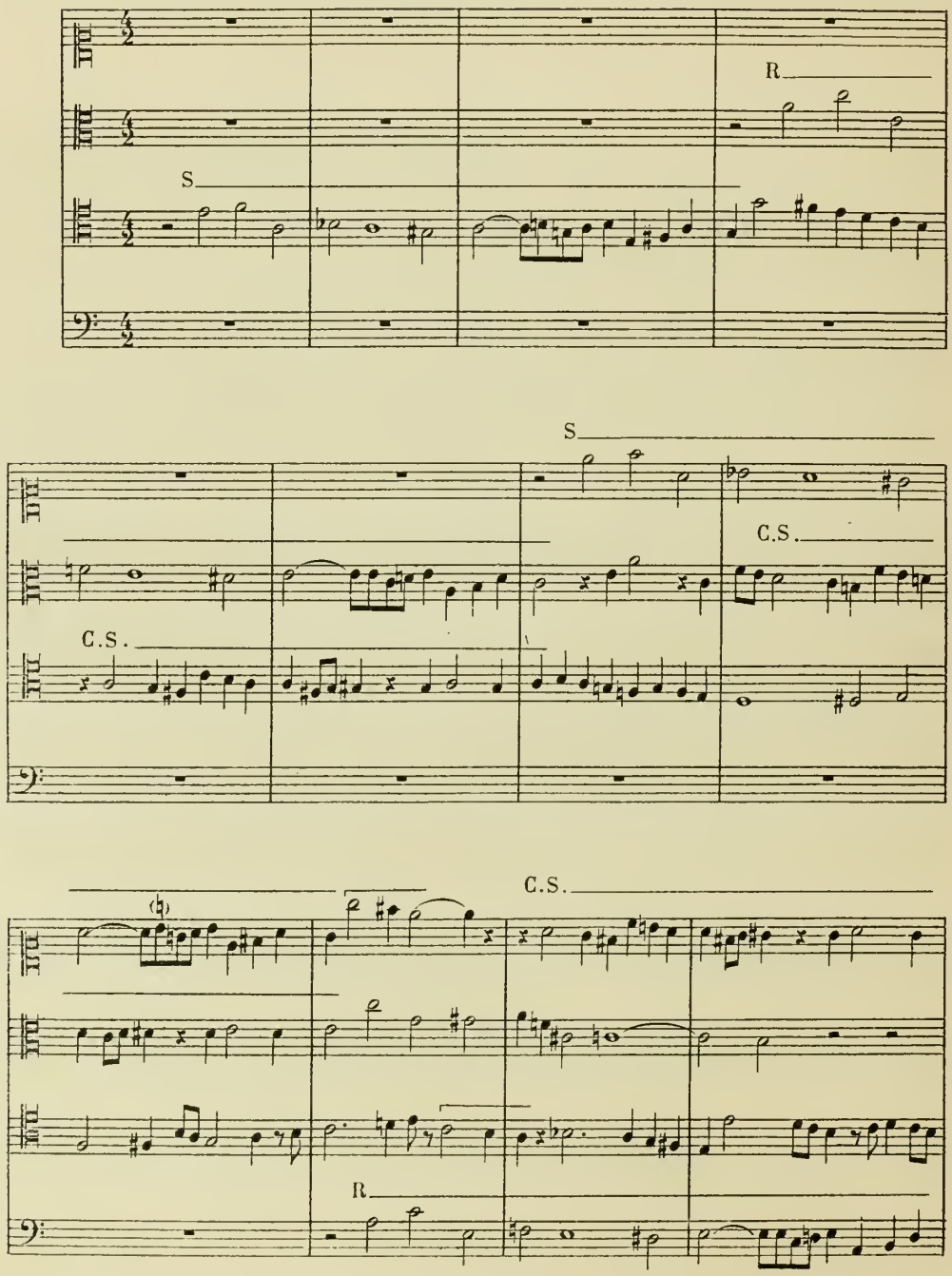
Fugue à 4 parties

Sujet de A. GEDALGE

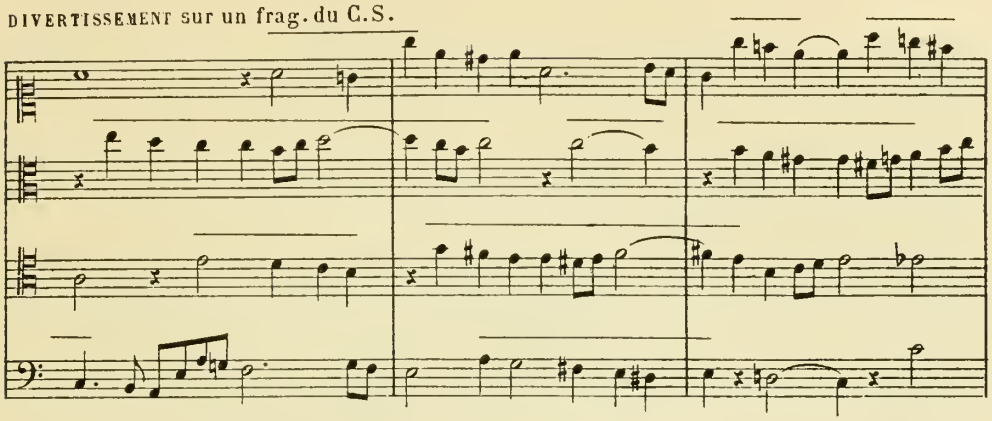
M. J. MORPAIN
Classe de M. G. FAURÉ

EXPOSITION

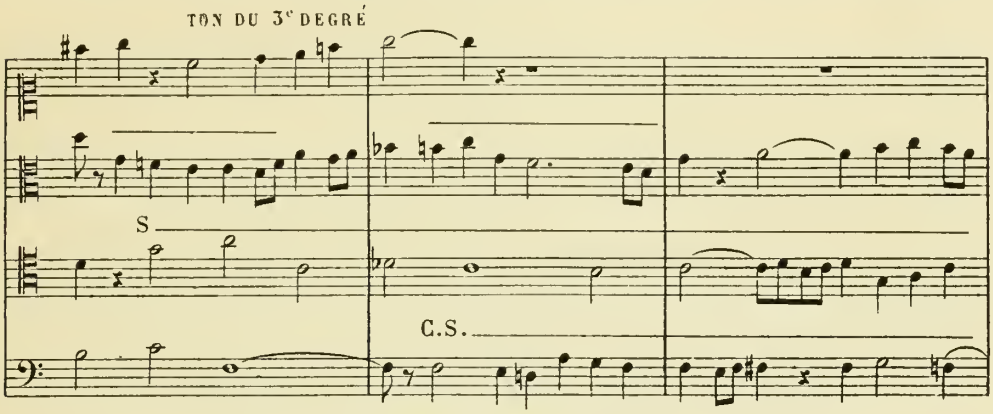
Grave

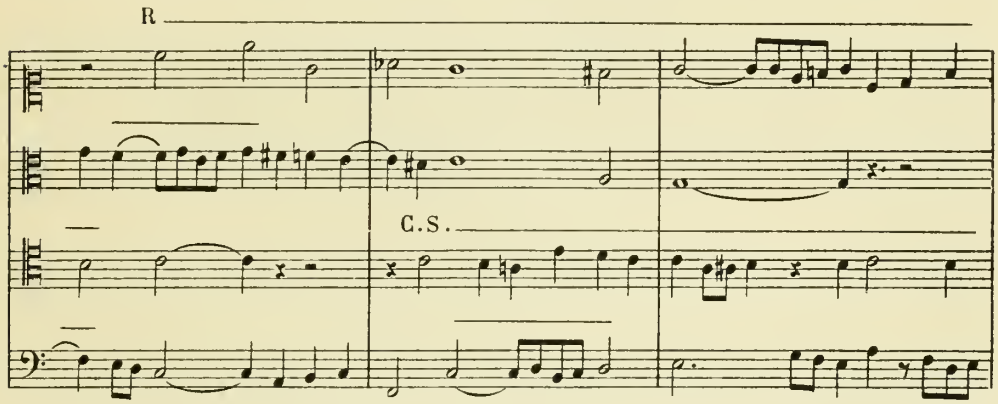


DIVERTISSEMENT sur un frag. du C.S.

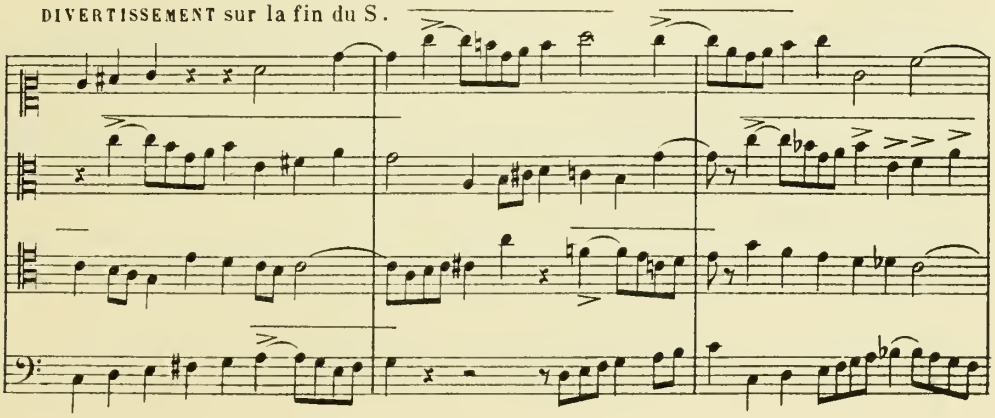


TON DU 3e DEGRÉ

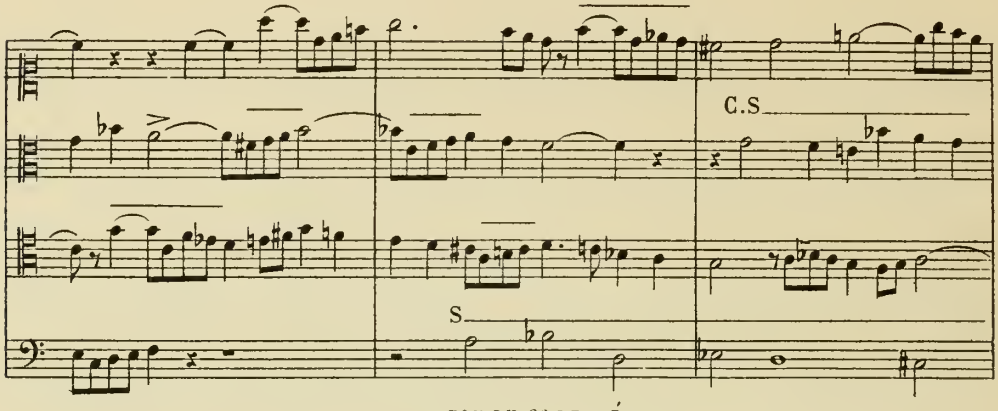




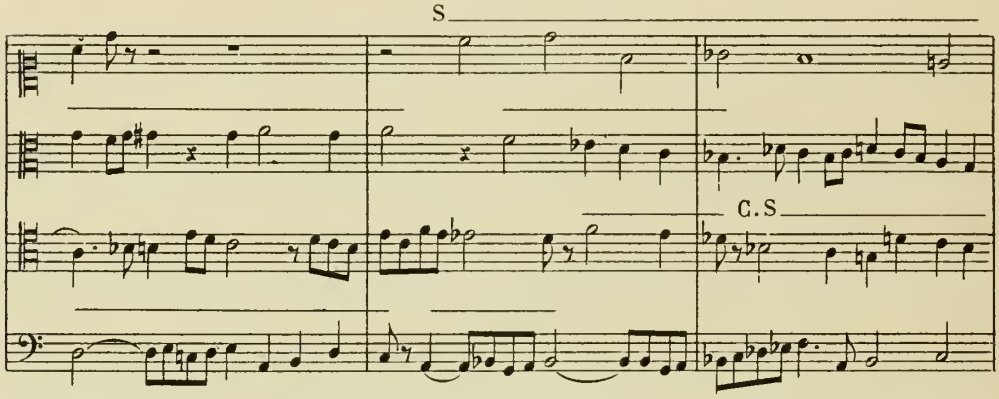
DIVERTISSEMENT sur la fin du S.



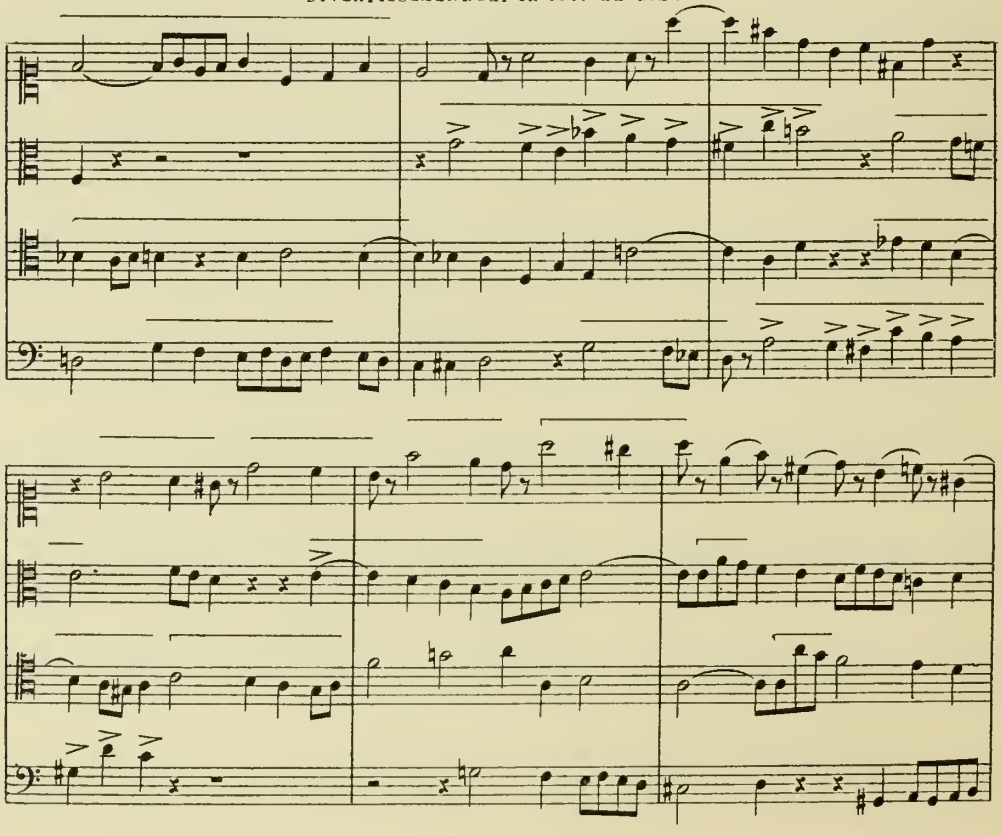
TON DU 4e DEGRÉ

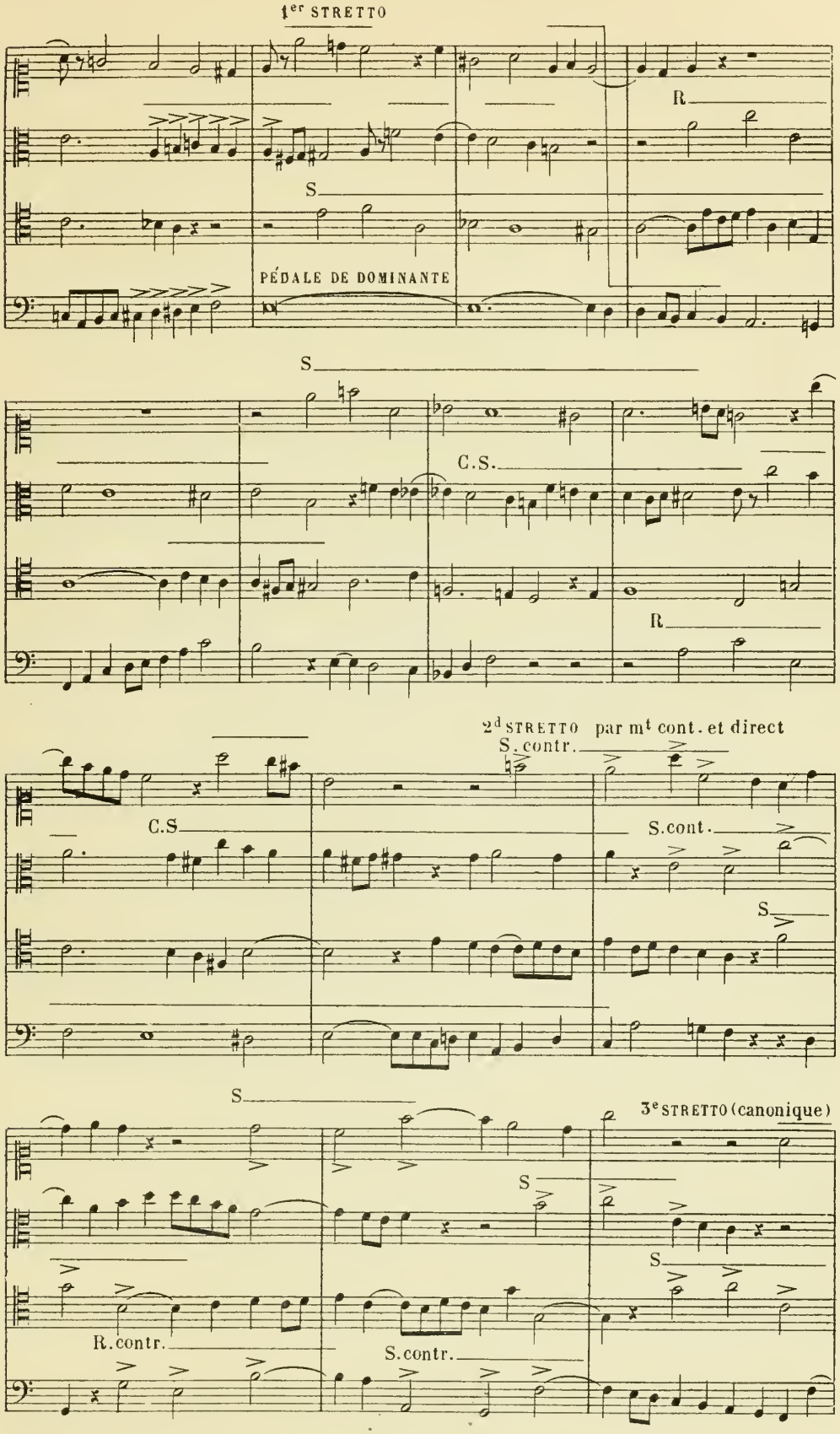


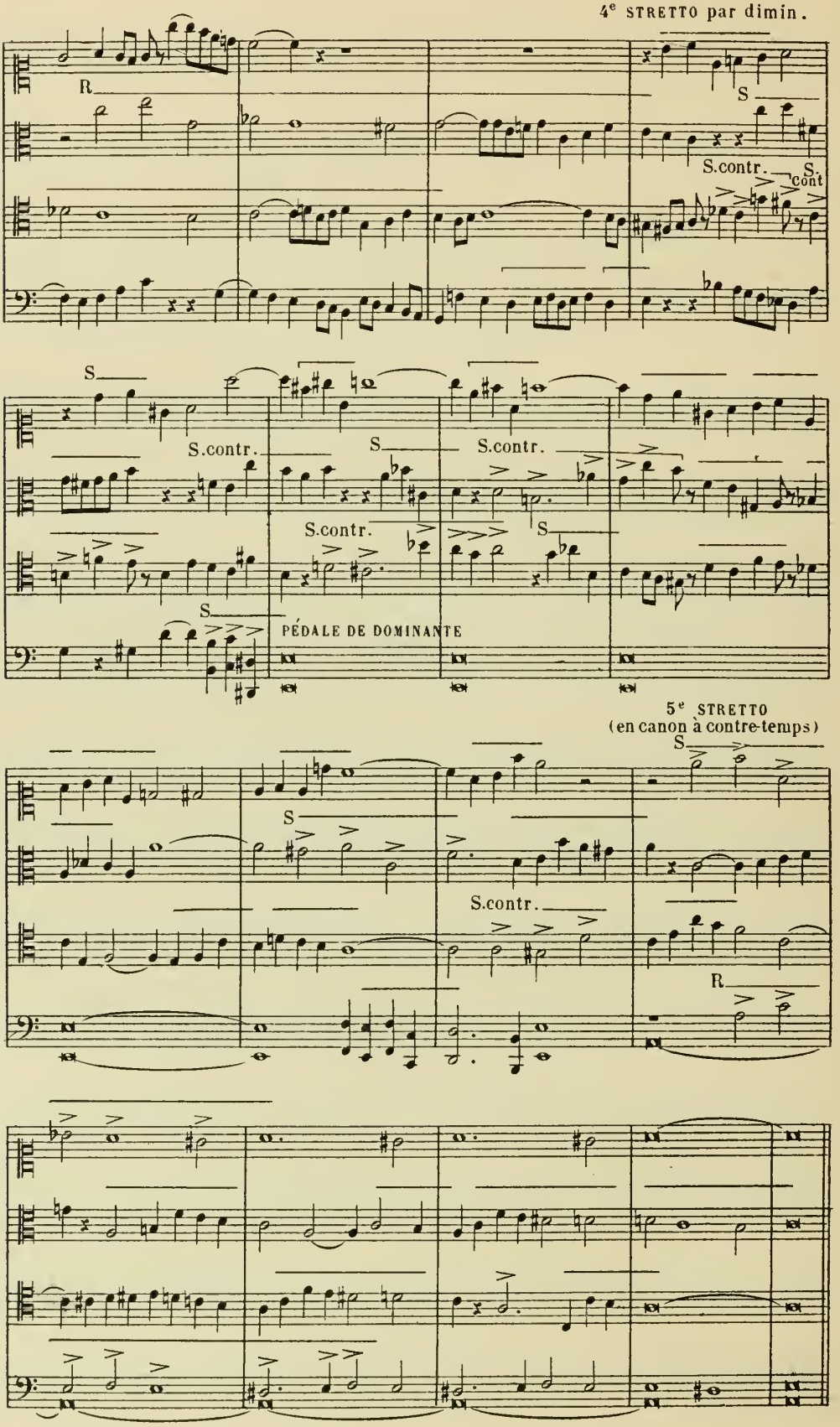
TON DU 6e DEGRÉ



DIVERTISSEMENT sur la tête du C.S.




1er STRETTO
R
S
PÉDALE DE DOMINANTE
S
C.S.
R
2d STRETTO par mt cont. et direct
S. contr.
C.S
S.cont.
S
S
3e STRETTO (canonique)
S
S
R. contr.
S. contr.

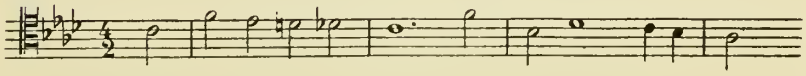

4e STRETTO par dimin.
R
S
S.contr.
S. cont
S
S.contr.
S
S.contr.
S.contr.
S
S
PÉDALE DE DOMINANTE
5e STRETTO
(en canon à contre-temps)
S
S
S.contr.
R

SUJETS DE FUGUE

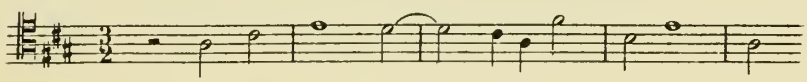
— A —

Pour l'étude de l'exposition:

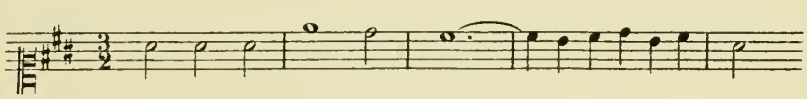
1) A. GEDALGE



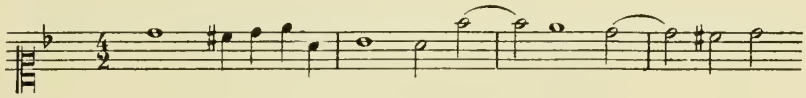
2) A. GEDALGE



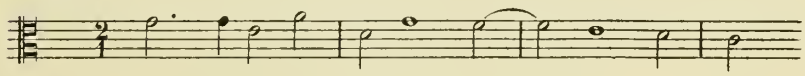
3) A. GEDALGE



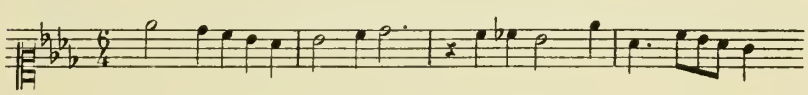
4) Anonyme



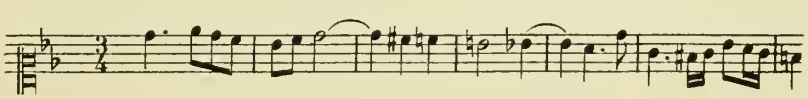
5) Anonyme



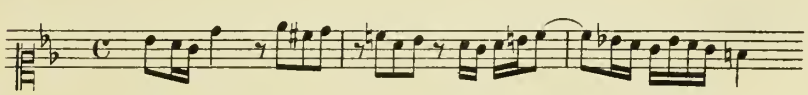
6) A. THOMAS



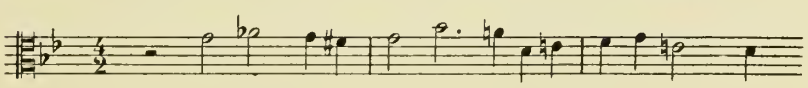
7) A. THOMAS



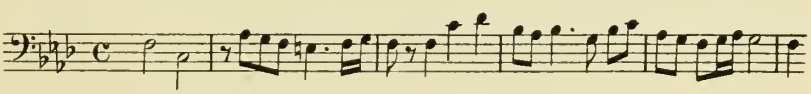
8) A. THOMAS



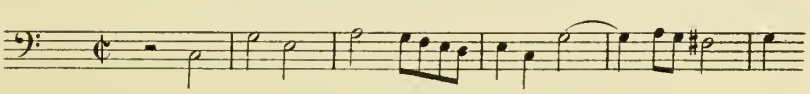
9) GEVAERT



10) RADEGLIA



11) GOUNOD



12) A.THOMAS

13) GUILMANT

14) Anonyme

15) REBER

16) MASSENET

17) SAINT-SAËNS

—B—

Pour l'étude du Stretto:

18) A.GEDALGE

19) A.GEDALGE

20) A.GEDALGE

21) MATHESON

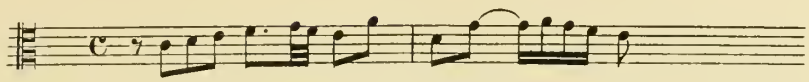
22) A.GEDALGE

23) A.GEDALGE

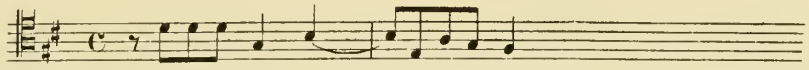
24) BATTIFFERRI

25) J.S.BACH

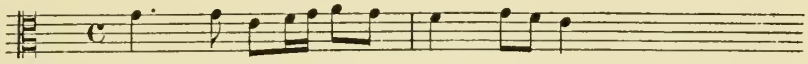
26) J.S.BACH



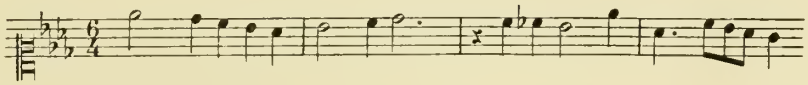
27) J.S.BACH



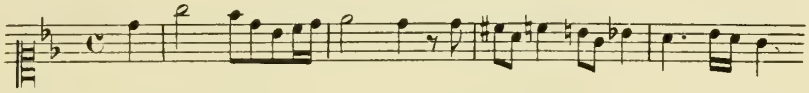
28) KIRNBERGER



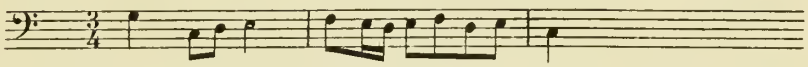
29) A.THOMAS



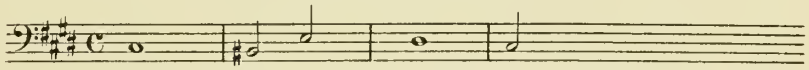
30) MEYERBEER



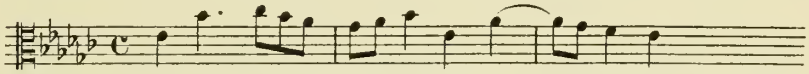
31) A.GEDALGE



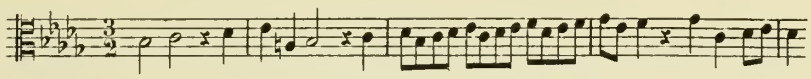
32) J.S.BACH



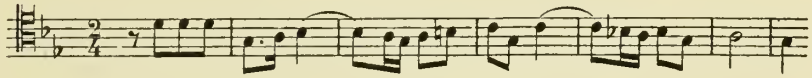
33) J.S.BACH



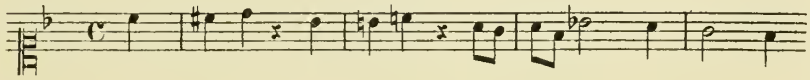
34) J.S.BACH



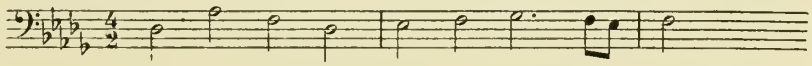
35) GIGOUT



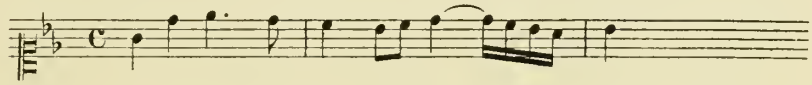
36) GOUNOD



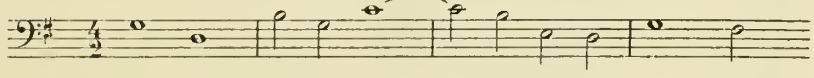
37) A.GEDALGE



38) A.GEDALGE



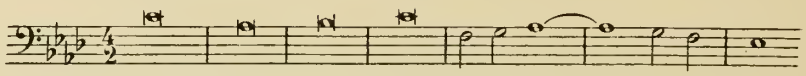
39) A.GEDALGE



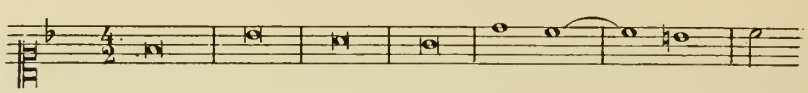
– C –

Sujets divers:

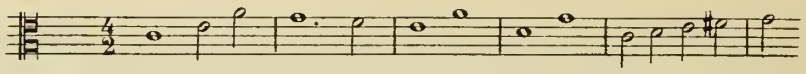
40) HALÉVY



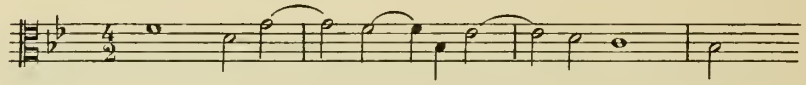
41) Anonyme



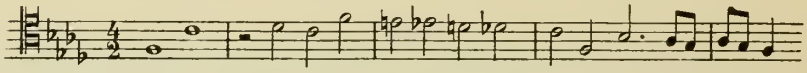
42) Anonyme



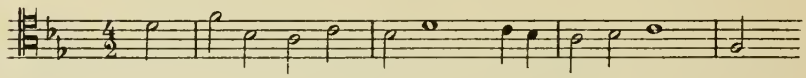
43) Anonyme



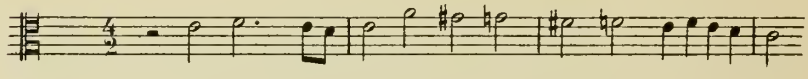
44) REBER



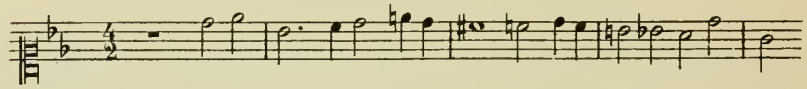
45) A.GEDALGE



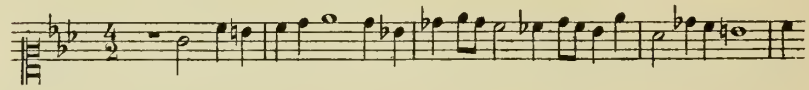
46) Anonyme



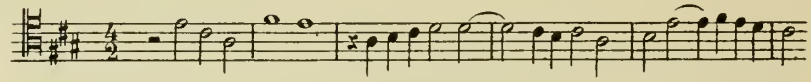
47) AUBER



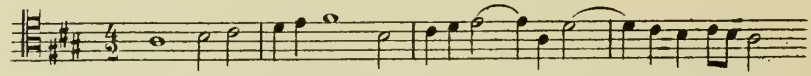
48) AUBER



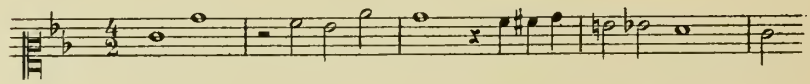
49) A.THOMAS



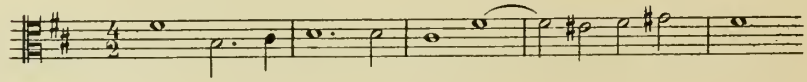
50) G. BIZET



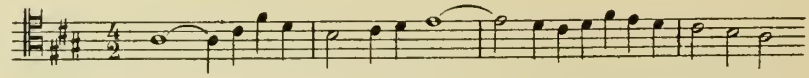
51) A.GEDALGE



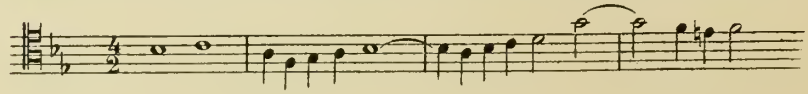
52) A GEDALGE



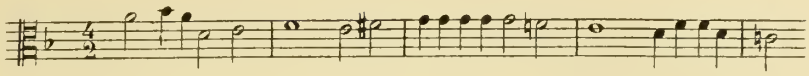
53) HALÉVY



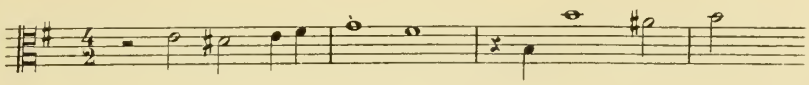
54) A.GEDALGE



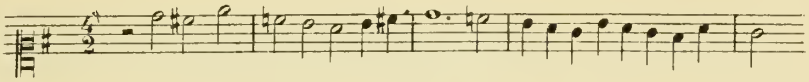
55) A. GEDALGE



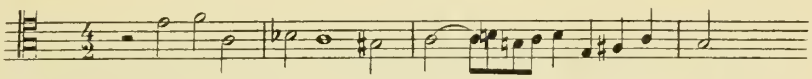
56) A. GEDALGE



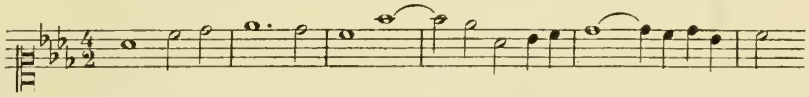
57) SAINT-SAËNS



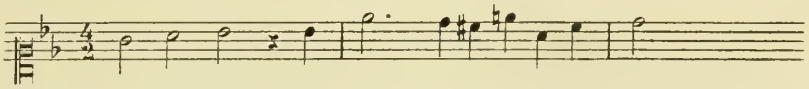
58) A. GEDALGE



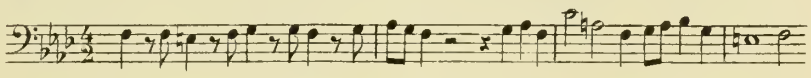
59) A. GEDALGE



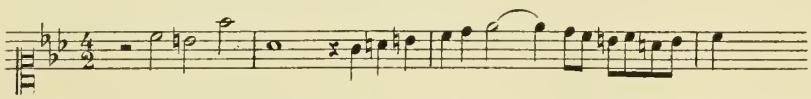
60) J. SARTI



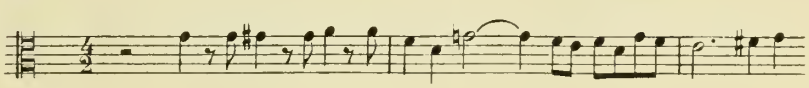
61) MASSENET



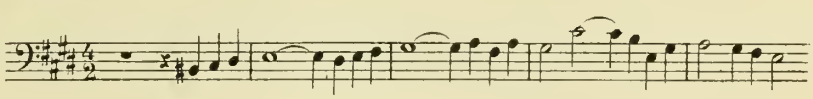
62) MASSENET



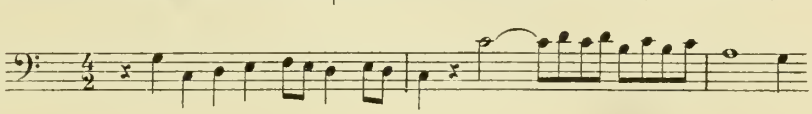
63) MASSENET



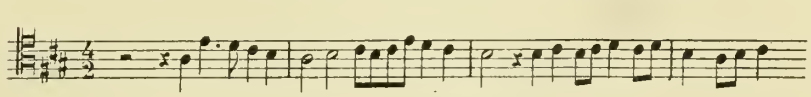
64) A. GEDALGE



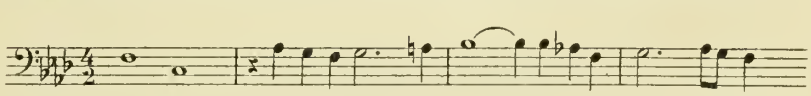
65) A. GEDALGE



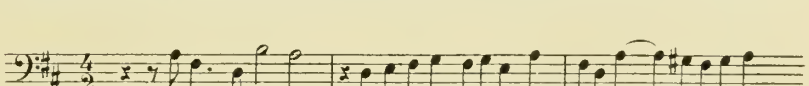
66) A. GEDALGE



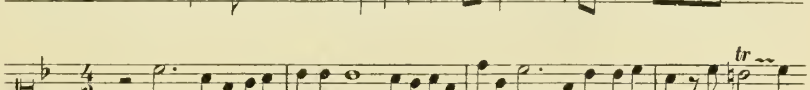
67) A. GEDALGE



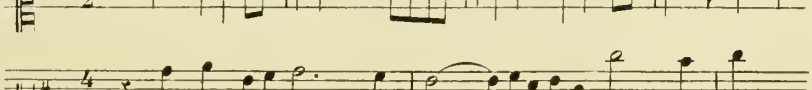
68) A. GEDALGE



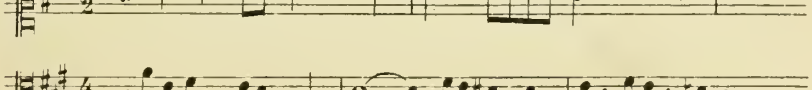
69) A. GEDALGE



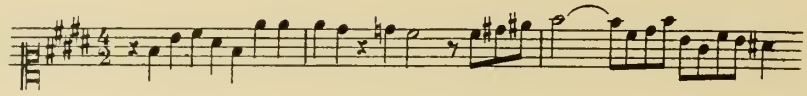
70) A. GEDALGE



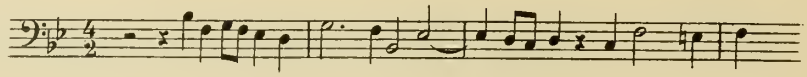
71) A. GEDALGE



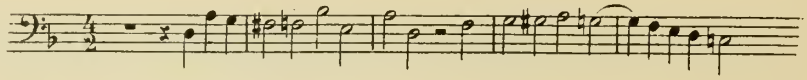
72) A. GEDALGE



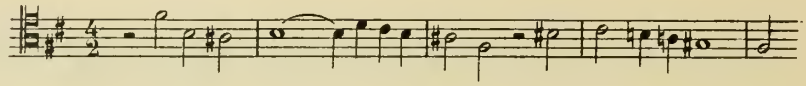
73) A. GEDALGE



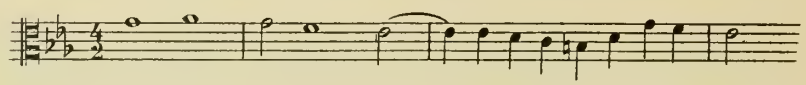
74) A. GEDALGE



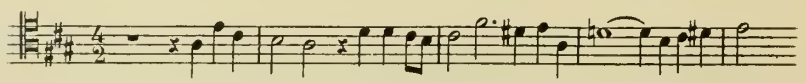
75) A. GEDALGE



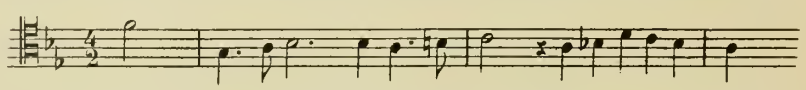
76) Anonyme



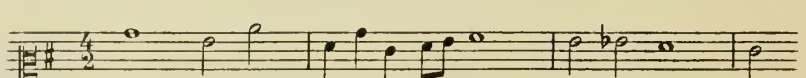
77) E. GUIRAUD



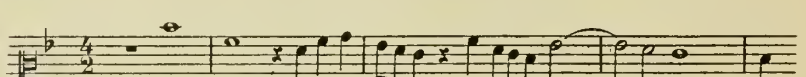
78) A. GEDALGE



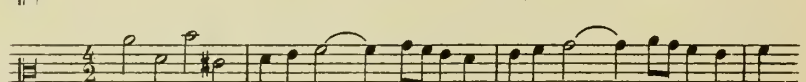
79) REBER



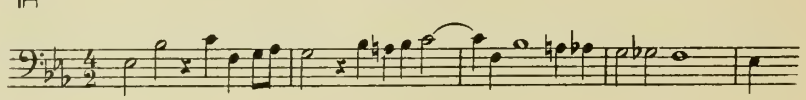
80) REBER



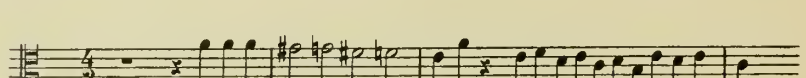
81) Anonyme



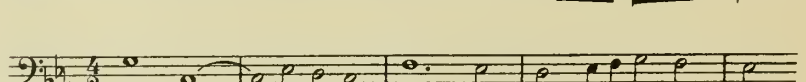
82) A. THOMAS



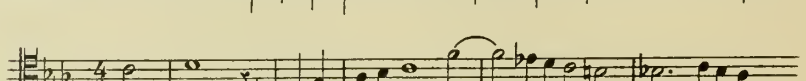
83) REBER



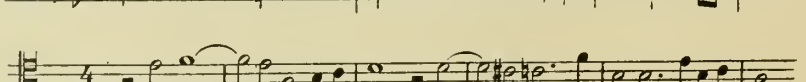
84) ONSLOW



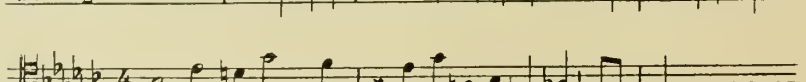
85) Anonyme



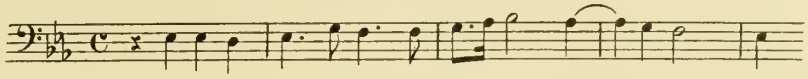
86) TH. DUBOIS



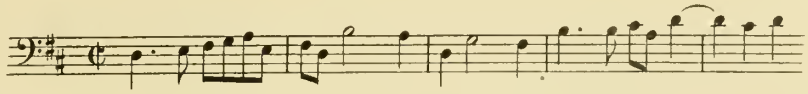
87) A. GEDALGE



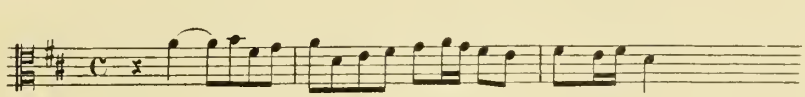
88) HAENDEL



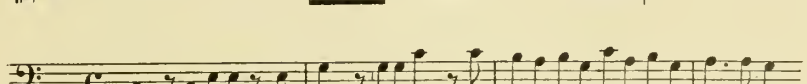
89) HAENDEL



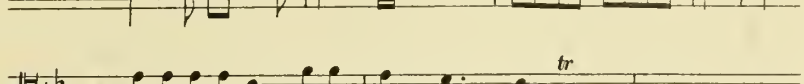
90) PURCELL



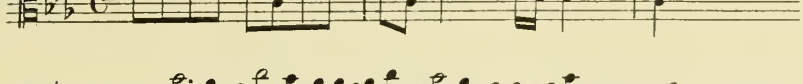
91) J.S.BACH



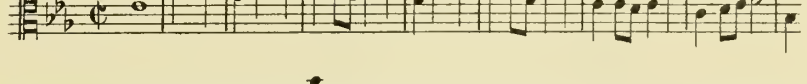
92) J.S.BACH



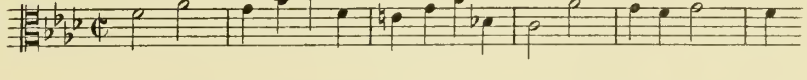
93) J.S.BACH



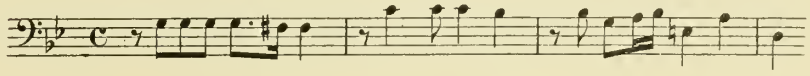
94) J.S.BACH



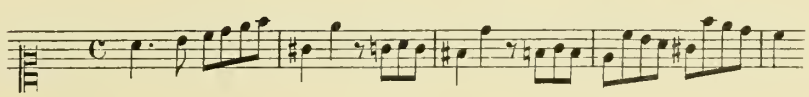
95) MOZART



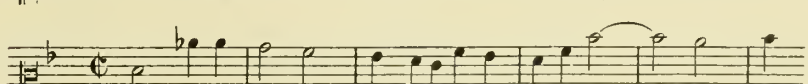
96) MOZART



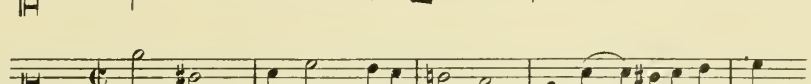
97) ROSSINI



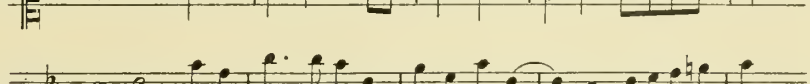
98) CHERUBINI



99) AUBER

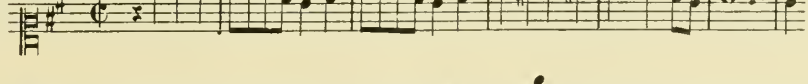


100) FENAROLI

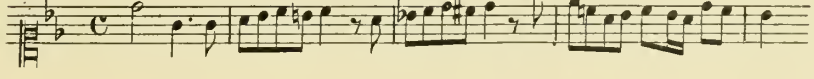


101) Anonyme

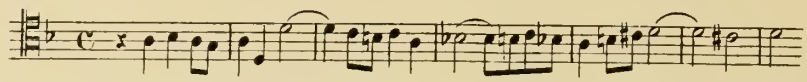
102) Anonyme



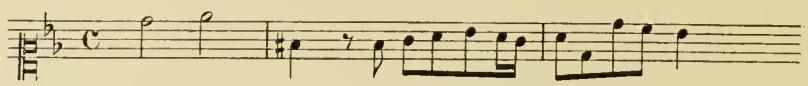
103) AUBER



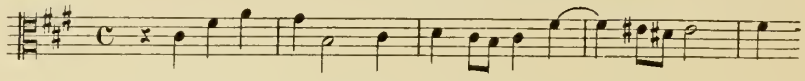
104) AUBER



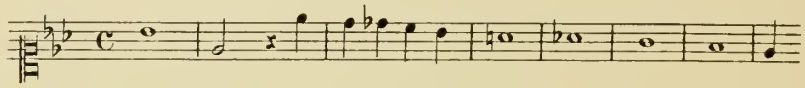
105) Anonyme



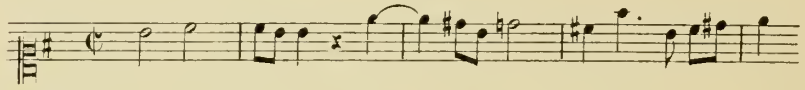
106) REICHA



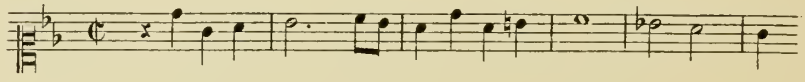
107) Anonyme



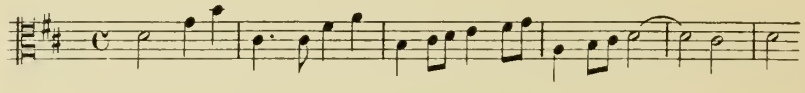
108) A. THOMAS



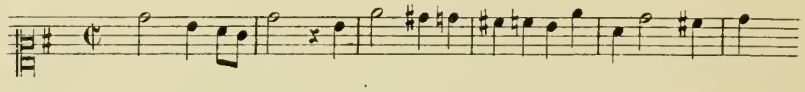
109) SAINT-SAËNS



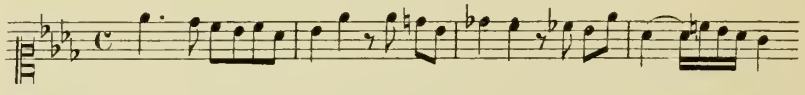
110) Anonyme



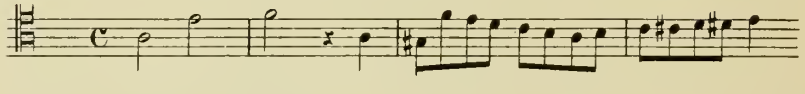
111) REBER



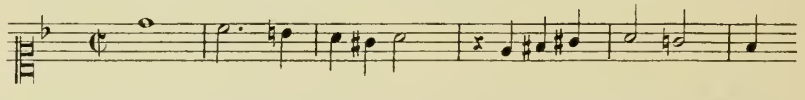
112) A. THOMAS



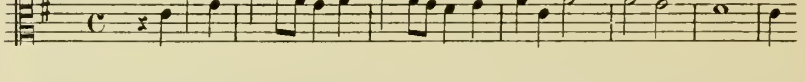
113) EBERLIN



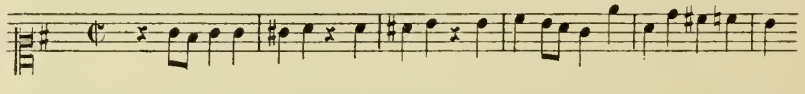
114) CHERUBINI



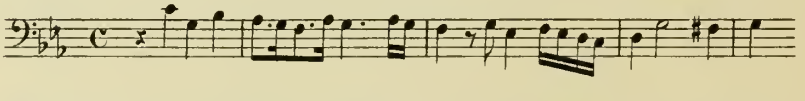
115) C. M. WIDOR



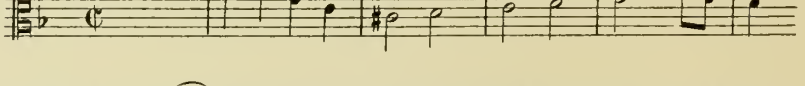
116) GOUNOD



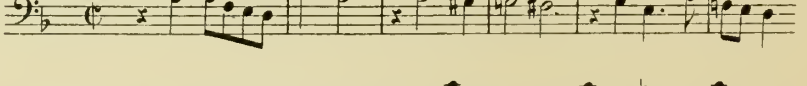
117) E. GUIRAUD



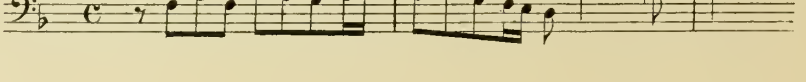
118) MASSENET



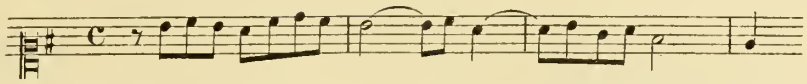
119) A. THOMAS



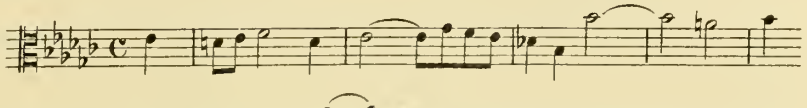
120) GOUNOD



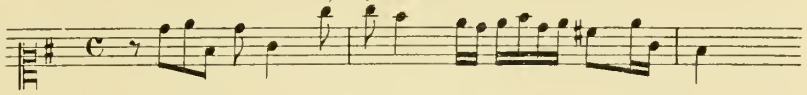
121) A. GEDALGE



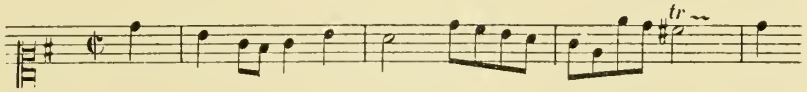
122) A. GEDALGE



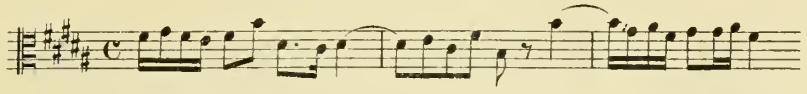
123) A. GEDALGE



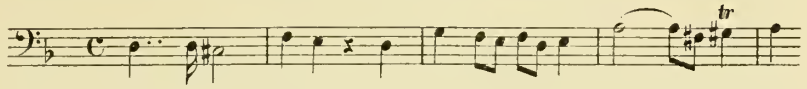
124) A. GEDALGE



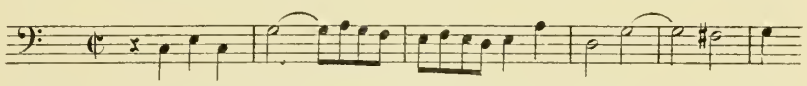
125) A. GEDALGE



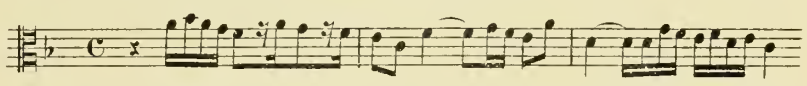
126) A. GEDALGE



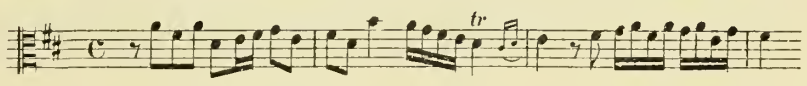
127) A. GEDALGE



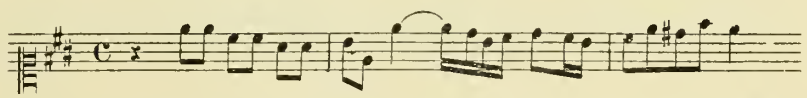
128) A. GEDALGE



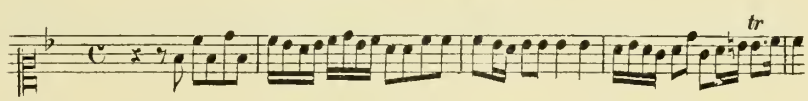
129) A. GEDALGE



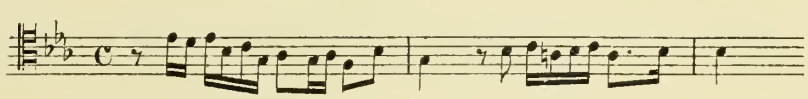
130) A. GEDALGE



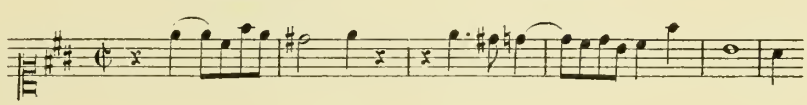
131) A. GEDALGE



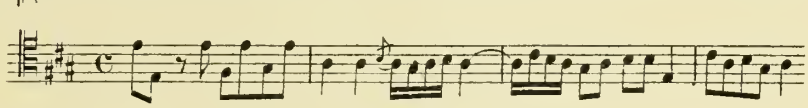
132) A. GEDALGE



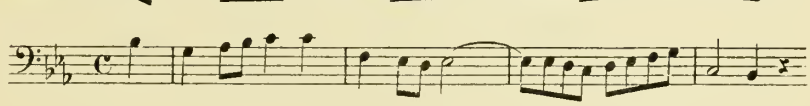
133) A. GEDALGE



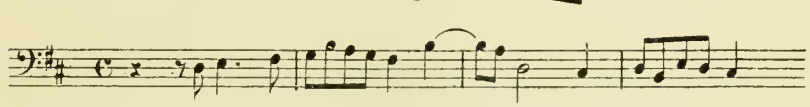
134) A. GEDALGE



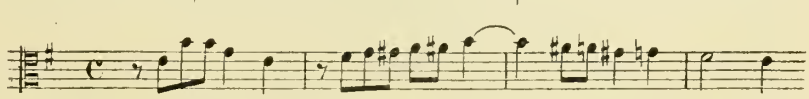
135) A. GEDALGE

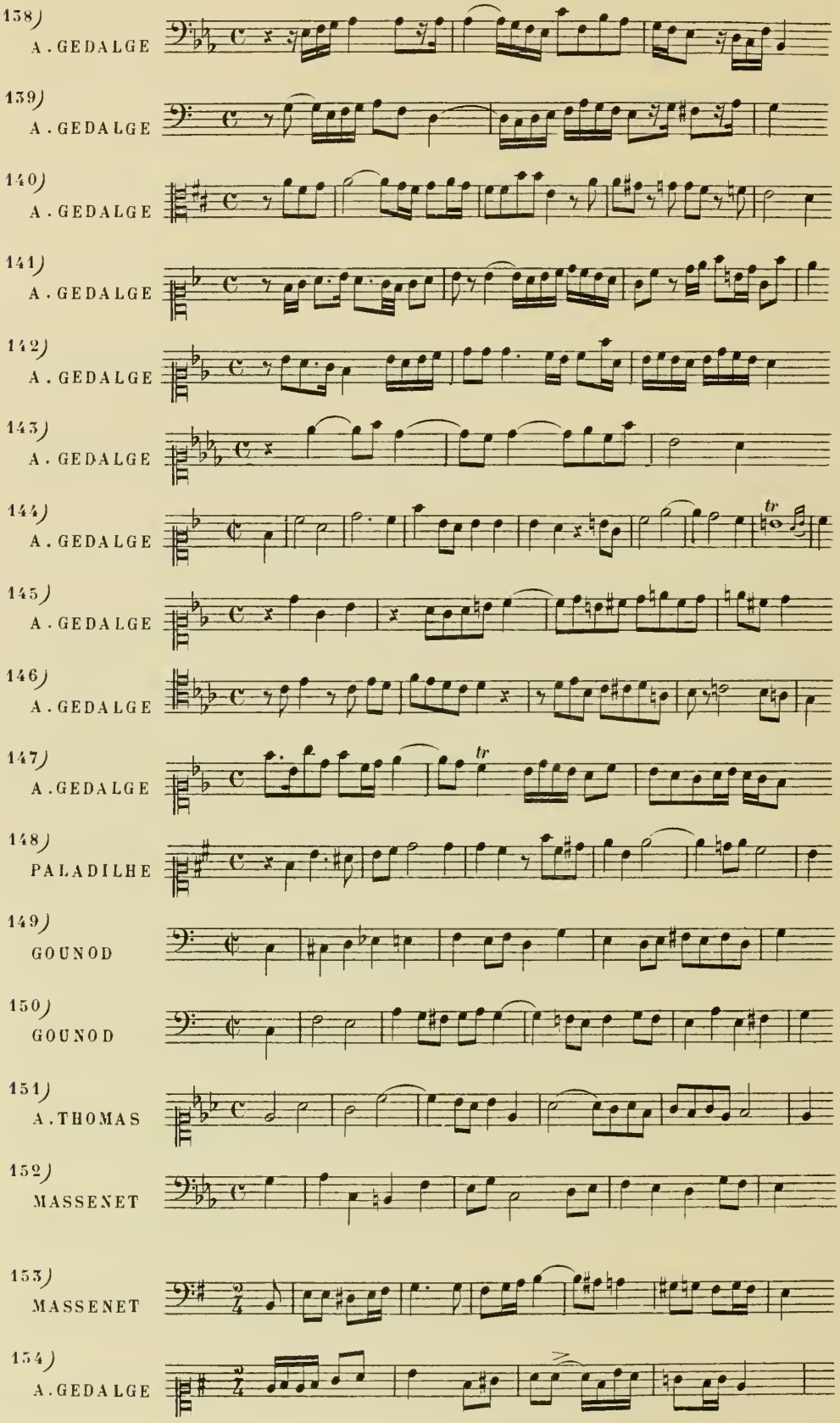


136) A. GEDALGE

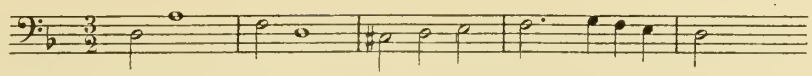


137) A. GEDALGE

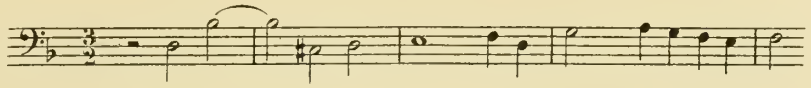



158) A. GEDALGE
159) A. GEDALGE
160) A. GEDALGE
161) A. GEDALGE
162) A. GEDALGE
163) A. GEDALGE
164) A. GEDALGE
165) A. GEDALGE
166) A. GEDALGE
167) A. GEDALGE
168) PALADILHE
169) GOUNOD
170) GOUNOD
171) A. THOMAS
172) MASSENET
173) MASSENET
174) A. GEDALGE

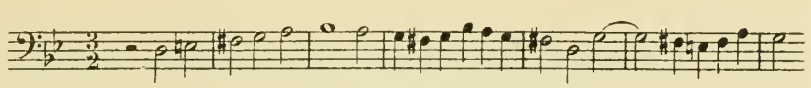
155) J.S. BACH



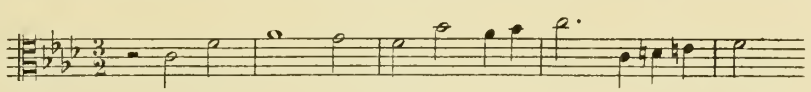
156) ONSLOW



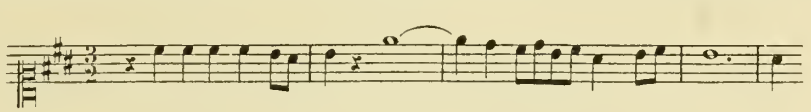
157) GEVAERT



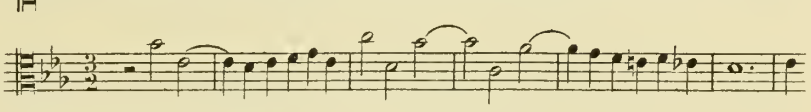
158) AUBER



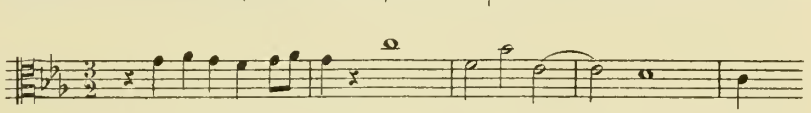
159) REBER



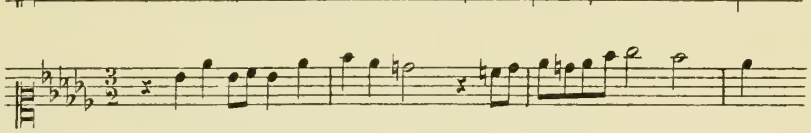
160) MASSENET



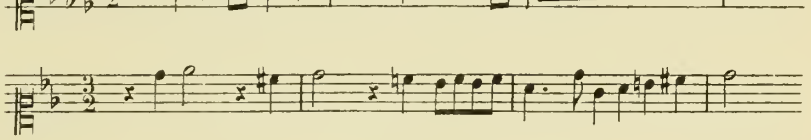
161) MASSENET



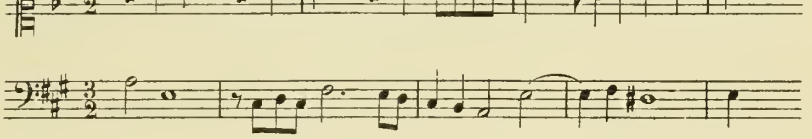
162) MASSENET



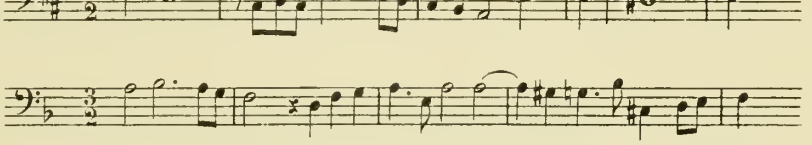
163) TH. DUBOIS



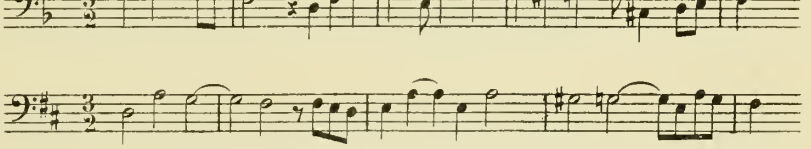
164) TH. DUBOIS



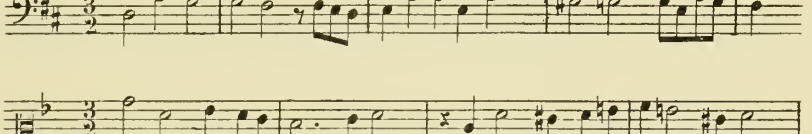
165) A. THOMAS



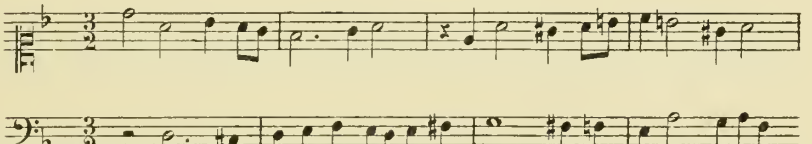
166) A. THOMAS



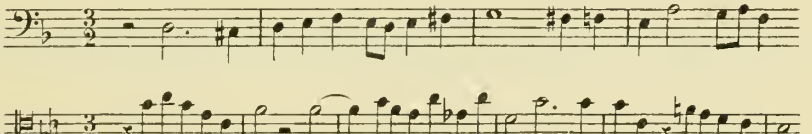
167) A. THOMAS



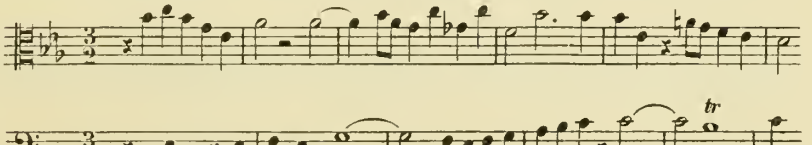
168) A. GEDALGE



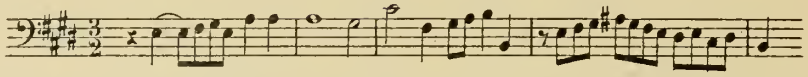
169) A. GEDALGE



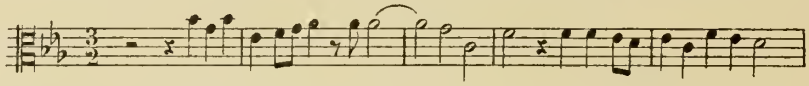
170) A. GEDALGE



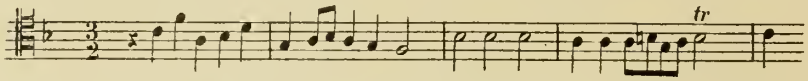
171) A. GEDALGE



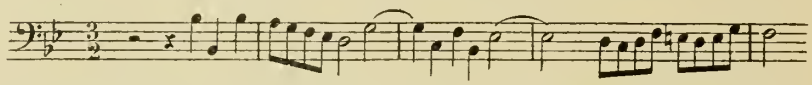
172) A. GEDALGE



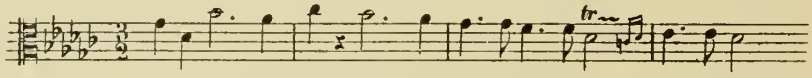
173) A. GEDALGE



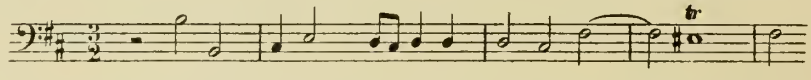
174) A. GEDALGE



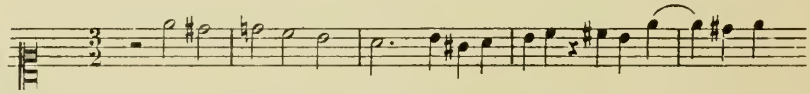
175) A. GEDALGE



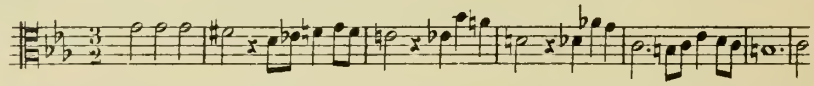
176) A. GEDALGE



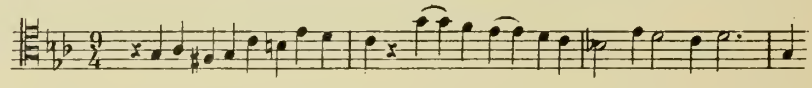
177) A. GEDALGE



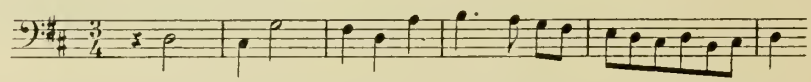
178) A. GEDALGE



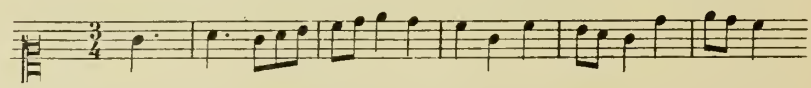
179) A. GEDALGE



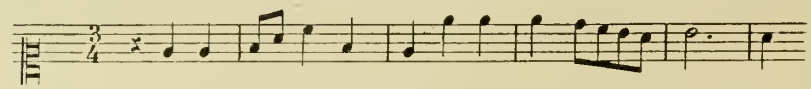
180) MOZART



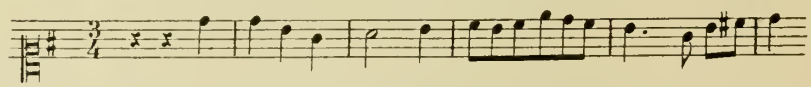
181) CHERUBINI



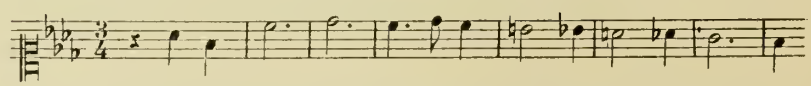
182) AUBER



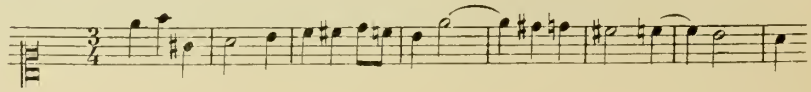
183) AUBER



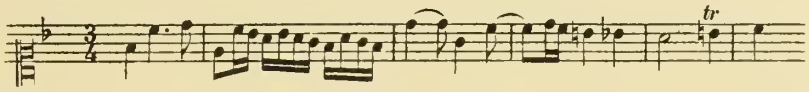
184) REBER



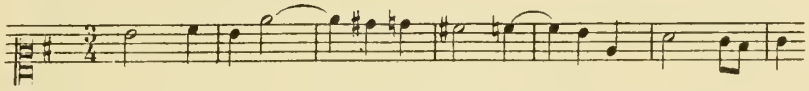
185) REBER



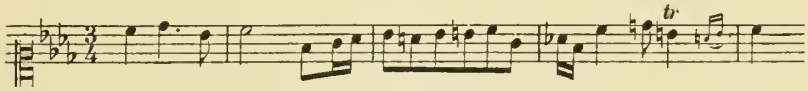
186) A. THOMAS



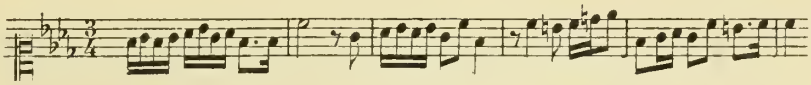
187) A. THOMAS



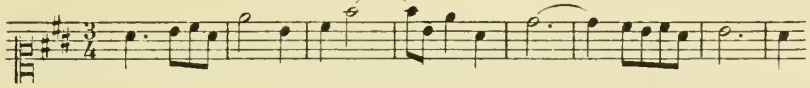
188) A. THOMAS



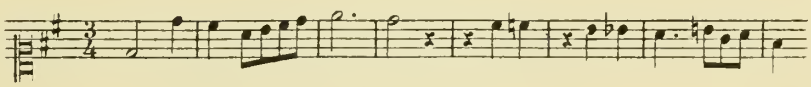
189) TH. DUBOIS



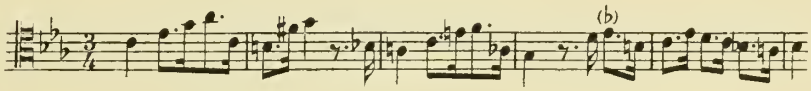
190) REBER



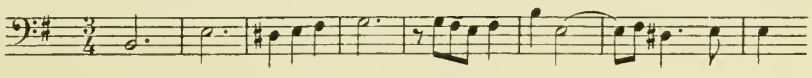
191) MASSENET



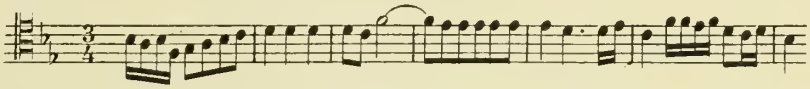
192) FR. BACH



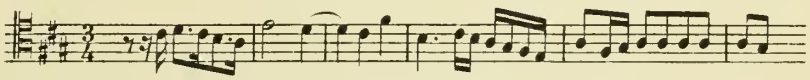
193) A. GEDALGE



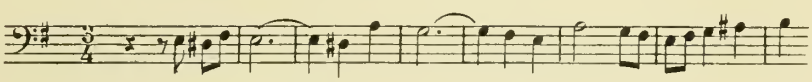
194) A. GEDALGE



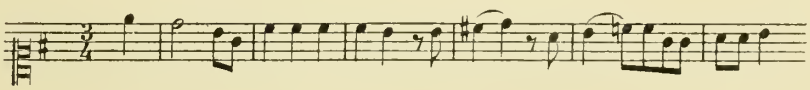
195) A. GEDALGE



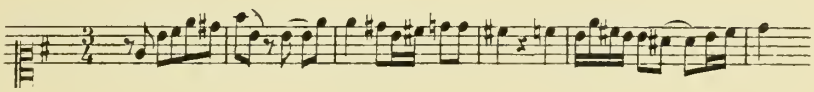
196) A. GEDALGE



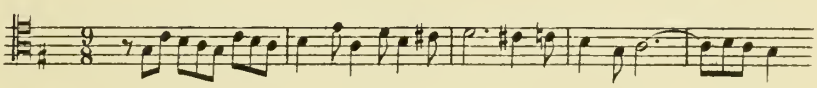
197) A. GEDALGE



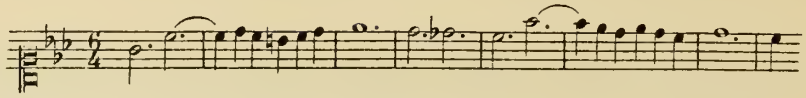
198) A. GEDALGE



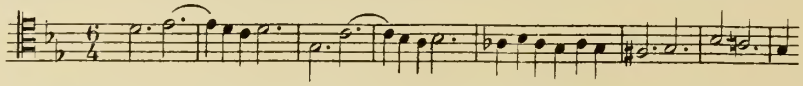
199) A. GEDALGE



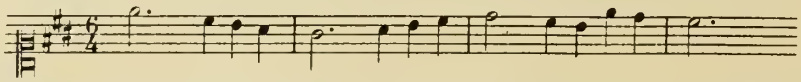
200) AUBER



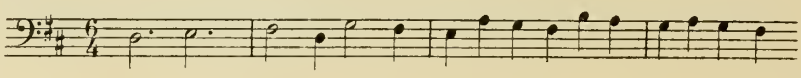
201) AUBER



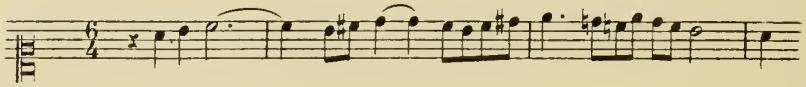
202) MARPURG



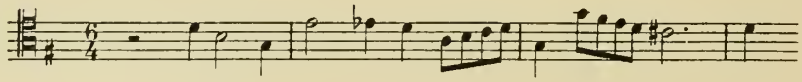
203) CHERUBINI



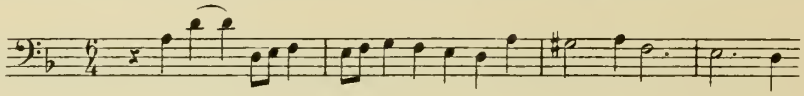
204) J.S.BACH



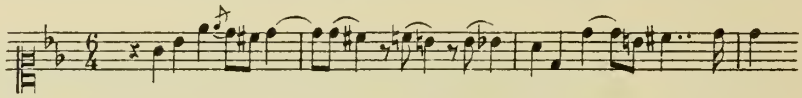
205) MASSENET



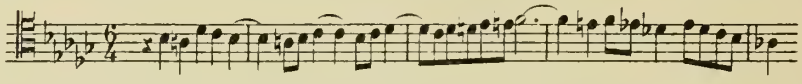
206) MASSENET



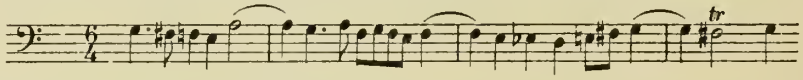
207) DELIBES



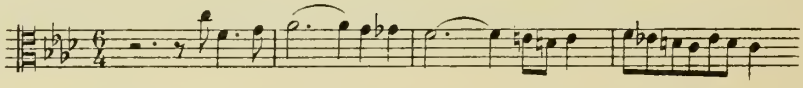
208) A.GEDALGE



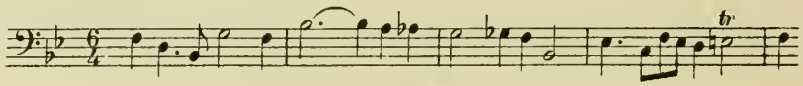
209) A.GEDALGE



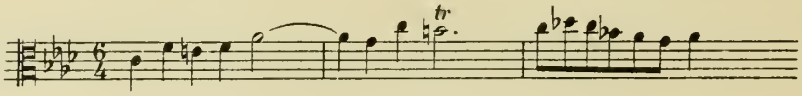
210) A.GEDALGE



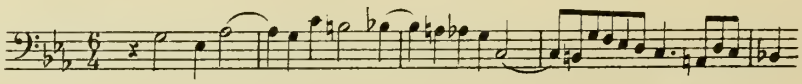
211) A.GEDALGE



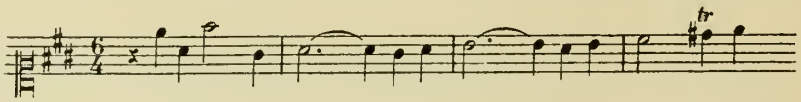
212) A.GEDALGE



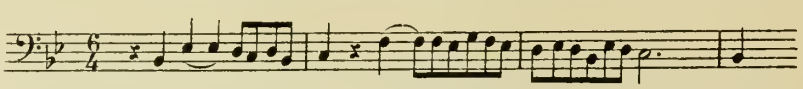
213) A.GEDALGE



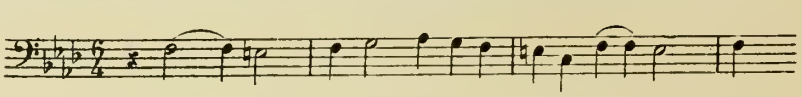
214) A.GEDALGE



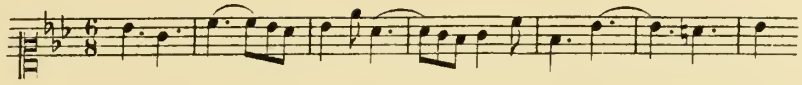
215) A.GEDALGE



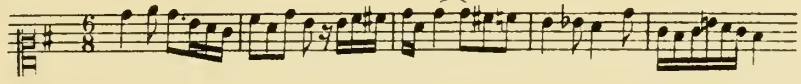
216) SCARLATTI



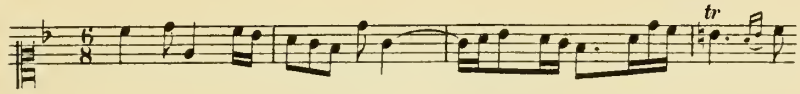
217 A. THOMAS



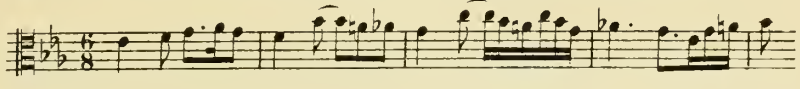
218 A. THOMAS



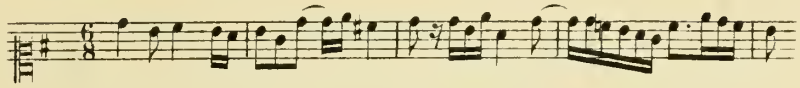
219 A. THOMAS



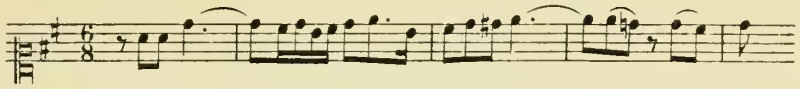
220 A. THOMAS



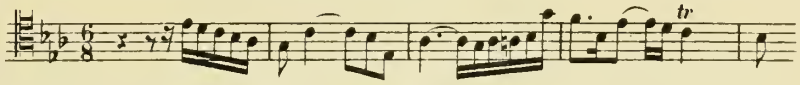
221 A. THOMAS



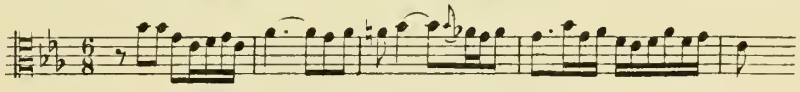
222 A. GEDALGE



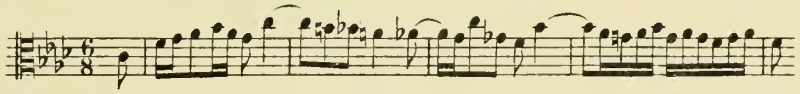
223 A. GEDALGE



224 A. GEDALGE

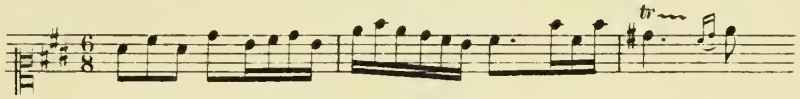


225 A. GEDALGE

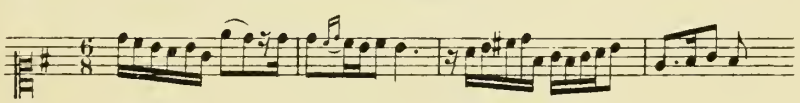


226 A. GEDALGE

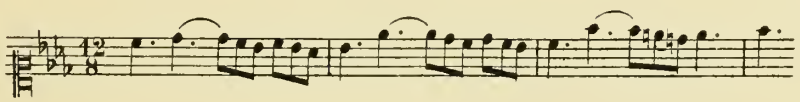
227 A. GEDALGE



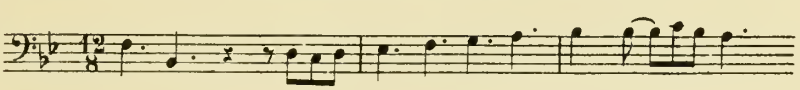
228 A. GEDALGE



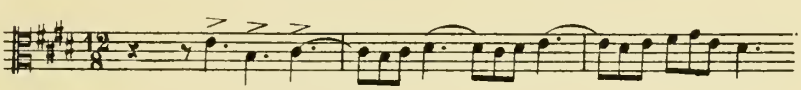
229 AUBER



230 A. GEDALGE



231 A. GEDALGE



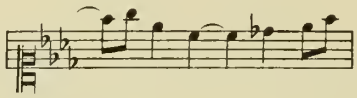
ERRATA

§ 61, lire : *en pareil cas*, dans LE MODE MINEUR, etc.

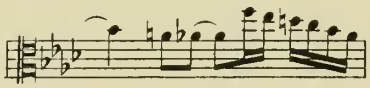
§ 94, 2e ligne, lire : par *mouvement chromatique* ASCENDANT

§ 100, lire en marge : sujet commençant par le 7e degré (mode MAJEUR et non (mode MINEUR)

§ 158, 3e accolade, 4e mesure, lire ainsi *la partie de soprano*

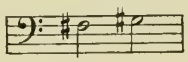


§ 246, exemple (a) 3e accolade, 2e mesure, lire ainsi *la partie de contralto*



§ 320, ligne 8, lire : former avec celles-ci (au pluriel)

§ 467, mesure 17, lire ainsi la *basse*



Index Analytique.

(*Les nombres renvoient aux paragraphes et non aux pages.*)

Altération de la dernière note de la réponse, 483 ;

Alternance du sujet et de la réponse, 22, 23, 128 ;

Augmentation :
- emploi dans le divertissement, 251 ;
- double, 254 ;
- par mouvements contraire, rétrograde ou rétrograde-contraire, 195, 253 ;
- dans le stretto, 309, 310, 311, 312, 313; 314 ;
- dans le stretto, opposée aux valeurs originales, 313, 314 ;
- du sujet, 195, 201 ;

Basse harmonique :
- (Voir *sujet*, *réponse*, *contresujet*, *divertissement*.

Cadence parfaite, 394, 395 ;
- commençant un divertissement, 411 ;
- au cours d'un divertissement, 410 ;
- son emploi, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409 ;
- interdite dans l'exposition, 413 ;
- motivée par le sens mélodique des parties, 403, 412 ;

Canons du sujet et de la réponse utilisés avant le stretto, 498 ;

Chromatique :
- contresujet (voir *contresujet*) ;
- sujet (voir *sujet*) ;

Coda *mélodique* d'un divertissement, 225, 246 ;

Coda du sujet :
- son but, 134 ;
- définition, 134 ;
- coda développée (dans une fugue à deux parties), 155 ;
- entendue après la seconde entrée de l'exposition peut servir de prétexte à l'introduction d'une nouvelle figure, 136 ;
- coda préparant, en imitations, l'entrée du contresujet, 169, 491 ;
- sert aux développements de la fugue, 135 ;
- de même style que le sujet, 134 ;
- suite logique du sujet, 134 ;
- suppression d'une coda, 161 ;

Composer une fugue avant de l'écrire, 432 ;

Conclusion de la fugue, 455, 500 ;

Conduite de la fugue, analyse d'une fugue entière, 505 ;

Continuité :
- dans l'écriture, 393, 394, 395, 396, 399 ;
- dans la ligne mélodique, 399 ; *exemples analysés*, 399, 400, 401 ;

Contre-exposition :
- place des *contresujets*, 180 ;
- définition, 177 ;
- séparée de l'exposition par un *divertissement*, 179 ;
- quand doit-on en écrire une, 178, 181 ;
- n'est pas obligatoire dans la fugue, 177 ;
- ordre et nombre des entrées, 178 ;
- écrite dans le *ton* principal du sujet, 179, 342 ;
- dispositions des *voix* (à 2, 3 et 4 parties), 182 ;
- *exemple*, 184 ;

Contrepoints d'accompagnement
- (voir *parties libres*) ;

Contresujet :
- ne jamais le *chercher* sur la réponse mais toujours sur le sujet, 111 ;
- contresujet *chromatique*, 121, 122, 123, 124 ;
- doit *commencer* immédiatement après la tête du sujet, 106 ;
- construction du contresujet, 116 ; *exemples*, 117, 118, 119, 120, 125 ;
- définition, 105 ;
- emploi de *deux* contresujets, 106, 113, 114 ;
- emploi de *deux* contresujets dans l'exposition, 150, 151, 152 ; *exemples* 174, 175 ;
- emploi de *trois* contresujets dans l'exposition, 153, 154 ; exemple, 176 ;
- entrées successives des contresujets, 106, 128, 129 ;
- entendu après la première entrée du sujet, 128, 129 ;
- entendu sur la première entrée du sujet, 130, 132 ;

doit *frapper* les temps de la mesure que ne frappe pas le sujet, 106 ;
doit déterminer pour le sujet une *harmonie* aussi riche que possible, 106 ;
importance du contresujet, 115, 416, 417 ;
chaque contresujet doit avoir une *mélodie* distincte de la mélodie des autres et de celle du sujet, 106 ;
emploi d'un contresujet mouvementé, 419 ;
mouvements mélodiques du contresujet, 417, 418, 419 ;
mutation dans le contresujet, 107, 108, 109 ;
entendu de préférence après la première *mutation* de la réponse, 110 ;
partie essentielle de la fugue d'Ecole, 8 ;
contresujet du *nouveau sujet*, 458, 461, 465, 466 ;
ordre des entrées de plusieurs contresujets, 128, 129, 130 ;
dans quelle *partie* on le fait entendre d'abord, 132 ;
doit former une *phrase mélodique* précise et finie, 487 ;
place du contresujet entendu dans l'exposition dès la première entrée du sujet, 145, 146, 147, 148 ; *exemples*, 172, 173 ;
place du contresujet entendu dans l'exposition après le sujet, 142, 143, 144 ; *exemples*, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171 ;
emploi de *plusieurs* contresujets, 113, 114 ;
ses qualités, 106 ;
ses *rapports* avec le sujet : doit pouvoir servir de bonne basse harmonique au sujet et réciproquement, 106 ;
emploi des *retards* et des *notes de passage* dans le contresujet, 106, 112 ;
rôle expressif du contresujet, 416, 417 ;

Degrés :

1er degré : considéré comme fondamental de l'accord parfait placé sur la tonique, 35 ; commençant un sujet, 39, 40, 41, 59 ; le terminant, 40, 41 ;

2e degré : commençant un sujet, 103 ;

3e degré (médiante) : considérée comme tierce de l'accord de tonique, 36 ; commençant un sujet, 37, 39, 40 ; le terminant, 40, 41 ;

4e degré : *altéré*, conserve son caractère de note sensible du ton de la dominante, 45, 102 ; *non altéré*, considéré comme 7e degré du ton de la dominante, 63, 69, 70 ; commençant un sujet, 103 ;

5e degré : considéré comme 1er degré du ton de la dominante, 37 ; commençant un sujet, 37, 42 ; le terminant, 85 ; son rôle tonal, 52, 53, 55, 56, 57, 58 ;

6e degré : commençant un sujet, 103 ;

7e degré *du mode majeur, ou non altéré dans le mode mineur* : considéré comme tierce de l'accord du 1er degré du ton de la dominante, 60, 64, 66, 100 ; ne peut commencer un sujet dans le mode mineur, 101 ; sa fonction harmonique et tonale, 60, 64 ; dans un sujet qui, commençant par la dominante, se porte directement au 7e degré, 59, 60, 62, 64, 65 ;

7e degré *altéré dans le mode mineur* : conserve son caractère de note sensible du ton principal lorsque, au début du sujet, il succède à la tonique et est suivi immédiatement de la dominante, 61 ; considéré comme tierce de l'accord du 1er degré du ton de la dominante, 64, 65, 66 ; commençant un sujet est considéré comme note sensible du ton principal, 101 ;

détermination tonale des degrés interposés entre la tonique (ou la médiante) entendue comme première note du sujet et la dominante, 62, 63, 64, 65, 66.

Développement :

d'une idée musicale, 396, 397, 398 ;
de la fugue 397, 398 (voir aussi *divertissement*).

Diminution :

dans le divertissement, 252 ;
double, 254 ;
par mouvements contraire, rétrograde, rétrograde-contraire, 253 ;
dans le stretto, 304, 305, 306, 307, 308 ;
dans le stretto, opposée aux valeurs originales, 306, 307, 308 ;
du sujet, 195, 201 ;

Divertissement :

emploi de l'*augmentation*, *exemples*, 251 ;
emploi de l'*augmentation* et de la *diminution* par mouvement contraire, *exemple*, 253 ;
par mouvements rétrograde et rétrograde-contraire, 253 ;
divertissement par double augmentation, 254 ;
divertissement *canonique*, 234 ; *exemples*, 234, 235 ;
construction du divertissement *canonique*, 236, 237 ; *exemples*, 238, 239 ;
six *combinaisons* possibles pour disposer un divertissement, 215 :
a) chaque partie s'imite elle-même, exposant une figure distincte des autres, 216 ; *exemples* de Bach, 226 ;
b) toutes les parties dérivent du thème principal qui reste dans une des parties, 217 ; *exemples* de Bach, 218, 219, 220, 221, 222, 224 ;
c) deux parties s'imitent entre elles, les autres s'imitent elles-mêmes, 225 ; *exemples* 225, 226.
d) les parties s'imitent deux à deux, 227 ; *exemples* de Mozart, de Bach, 227 ;
e) trois parties s'imitent entre elles, 228 ; *exemples* de Bach, 228, 229, 230 ;
f) toutes les parties s'imitent entre elles, 231 ; *exemples* de Bach, 231, 233 ; de Haendel, 232 ;
divertissement construit sur plusieurs combinaisons, 241, 242 ;
peut être construit sur toute figure entendue dans l'exposition, 188, 190, 193, 195 ;

définitions, 187, 188 ;
emploi de la diminution, 252 ;
divertissement par *double* diminution, *exemple*, 254 ;
écriture des parties exclusivement mélodique, 260 ;
divertissement précédant le stretto, d'*écriture* plus serrée, 435 ; *exemples*, 449, 450 ;
figures mélodiques et rythmiques extraites du sujet, du contresujet et des parties libres de l'exposition, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200 ;
imitations les plus serrées réservées pour la *fin* du divertissement, 259 ;
toute partie *interrompue* doit donner lieu à une harmonie de cadence, 257 ;
invention mélodique du divertissement, 192, 194, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432 ;
construction de la *ligne mélodique* du divertissement, 202, 203 ;
longueur des divertissements, 346, 347, 348 349 ;
emploi des *marches* d'harmonie, 189, 191, 216 ;
divertissement par *mouvement* contraire, 248 ; *exemple*, 248 ;
emploi du mouvement contraire opposé au mouvement direct ; *exemples*, 247 ;
divertissement par mouvement contraire s'enchaînant à un stretto par mouvement direct, 379 ;
emploi du mouvement rétrograde ; *exemples*, 249 ;
divertissement tiré d'un nouveau sujet, 461, 462 ;
parties libres servant au divertissement, 193, 199 ;
divertissement sur pédale : sa construction, 443, 444, 445 ;
plan d'exécution et réalisation du divertissement, 208, 209, 210 ;
plan harmonique et mélodique du divertissement, 204, 205, 206, 207 ;
préparation du divertissement : choix des thèmes envisagés par mouvements direct, contraire, rétrograde, rétrograde-contraire, avec ou sans augmentation ou diminution, 195 ;
procédés pour enchaîner un divertissement au premier stretto, 377, 378, 379 ;
établi sur une *progression* harmonique, 189, 190, 191 ;
qualités du divertissement, 194, 214, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431 ;
exposition analysée pour la *recherche* des thèmes de divertissements, 196, 197, 198, 199, 200, 201 ;
divertissement dans le stretto, 368, 372, 373, 374, 375, 376 ;
dans le stretto, doit pouvoir être continué sans interruption par un stretto (canonique ou non) 379 ;
les *thèmes* du divertissement dérivent du sujet, du contresujet, de la coda ou des parties libres entendues dans l'exposition, 190, 193 ;
thème principal du divertissement, 202, 211 ;
thème du divertissement *unitonal*, 213 ;
divertissement sur plusieurs thèmes, 211, 212 ;
divertissement construit sur des thèmes successifs, 242 ; *exemples*, 243, 244, 245, 246 ;
sujet pris comme thème du divertissement, 250 ;
tons auxquels on module, 188 ;

Écriture de la fugue, empruntée aux formes de l'*imitation*, 1, 414 ;
à 2 et 3 parties dérivant de l'écriture à 4 parties, 484 ;

Entrées :
comment les faire, 499 ;
du contresujet après une coda, 134 ;
du contresujet après la première entrée du sujet (sur la réponse), 128, 132 ;
du contresujet sur la première entrée du sujet, 132 ;
successives de plusieurs *contresujets*, 128, 129, 130 ;
se font sur une *figure* empruntée au sujet, au contresujet ou aux parties libres de l'exposition, 257 ;
leur nombre : dans l'exposition, 226 ; dans le stretto, 261, 359, 360.
deux groupes successifs d'entrées dans des tons différents ne doivent pas se faire dans le même *ordre* de parties, 499 ;
précédées d'un silence, 145, 256, 499 ;
de la réponse dans l exposition, 133, 138, 140, 141 ;
du sujet après une cadence, 406 ;
du sujet sur une cadence parfaite, 402, 407, 408, 409 ;
ne pas faire dans une même *voix* deux entrées successives du sujet et de la réponse, 499 ;

Esquisse (*première*) du contresujet, 118, 119 ;
du divertissement, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 424, 505.
de la pédale, 387, 443 ;
du stretto, 362, 505 ;

Exposition :
alternance du sujet et de la réponse, 128, 133 ;
place de la *coda* du sujet et de la réponse, 134, 135, 136 :
entrée des contresujets, 128, 129, 130 ;
contresujet entendu dès la première entrée du sujet, 132 ;
exposition avec 2 *contresujets* : à 3 parties, 150 ; à 4 parties, 151 ; *exemples*, 174, 175 ; dispositions exceptionnelles, 152 ;
exposition avec *3 contresujets* : à 4 parties, 153, 154 ; exemple, 176 ;
définition, 126 ;
disposition des voix : à 2 parties, 140 ; à 3 parties, 141 ; à 4 parties, 141 ; *avec un contresujet entendu après la première entrée du sujet* ; à 2 parties, 142 ; *exemple*, 155 ; à 3 parties, 143 ; *exemple*, 156 ; à 4 parties, 144 ;

exemples : sujet proposé au *soprano*, 157, 158, 159, 160, 162, 163; sujet proposé au *contralto*, 164, 165, 166; sujet proposé au *ténor*, 167, 168; sujet proposé à la *basse*, 169, 170, 171; *avec un contresujet entendu dès la première entrée du sujet;* à 3 parties, 145; à 4 parties, 146; *exemples*, 172, 173; dispositions à éviter, 147, 148, 149;
doit renfermer tous les *éléments* de la fugue (sauf addition d'un nouveau sujet), 421;
entrée de la réponse, 133;
nombre des *entrées*, 127;
emploi des *partie libres*, 138, 139;
sujet proposé dans la voix de tessiture correspondante, 131;
les temps frappés de la réponse doivent concorder avec ceux du sujet, 133.
doit être traitée dans le *ton principal*, 342;
unisson évité, 137;

Figures mélodiques (voir *divertissement*):

Fugue :
accompagnée, 6;
contrepoint double ou triple dans la fugue (voir *contresujets*);
contresujet (voir *contresujet*);
définitions, 1, 2, 3, 7;
développement de la fugue (voir *divertissement*);
on doit y chercher l'art de *développer* une idée musicale, 503;
différences entre la fugue vocale et la fugue instrumentale, 415;
dimensions, 347, 348;
double, 113;
écriture caractérisée par l'emploi des formes de l'imitatiou, 1, 414;
étymologie, 2;
expression dans la fugue, 416, 417, 418, 419;
instrumentale, 6;
modulations spéciales au sujet, 34;
marches d'harmonie (voir *divertissement*);
toujours considérée comme une œuvre musicale, 503;
l'ensemble des *parties* doit donner l'impression d'une ligne mélodique franche et continue, 260;
parties essentielles, 8;
plan général et réalisation, 505;
quadruple, 113;
réelle, 32;
remplissages harmoniques défendus, 139;
réponse (voir *réponse*);
simple, 113;
style (voir *style*);
sujet (voir *sujet*);
ne jamais faire *taire* toutes les parties à la fois, 399;
tonale (ou du ton), 32;
appartient dans sa majeure partie à la *tonalité* du premier degré du sujet, 31;
triple, 113;
vocale, 6;

Interruption d'une partie: comment ou doit la pratiquer, 495;
doit donner lieu à une harmonie de cadence pour la partie prise isolément, 257;
du sujet, de la réponse (voir *stretto*);

Invention mélodique (voir *divertissement*);

Ligne mélodique du divertissement (voir *divertissement*);

Longueur des divertissements, 346, 347, 348, 349;
de la fugue, 347, 348;

Mélodie du sujet (voir *sujet*)
du contresujet (voir *contresujet*);

Modifications :
au sujet, 477;
dans la durée du sujet, 480;
à la note initiale du sujet, 481;
à la note finale du sujet, 482;
au rythme du sujet, 478, 479;
à la réponse, 483;
au sujet et à la réponse, dans le stretto, 273;

Modulation :
de la fin du sujet au ton de la dominante, 86, 87, 88;
au mode principal contraire, 350, 449;
au mode relatif contraire, 352, 353, 356; procédé pour reproduire exactement le sujet modulaut au mode relatif contraire, 354, 355;
ordre des modulations, 343, 344, 345;
ordre des modulations d'une fugue dont le sujet appartient : au *mode majeur*, 344; au *mode mineur*, 345;
ordre des modulations quand la fugue comporte un nouveau sujet, 462, 463;
spéciales de la tête du sujet au tou de la dominante, 34, 37, 42, 44, 59, 77;
dans le stretto, 285;
du sujet au ton de la dominante par altération caractéristique, 33, 74, 79;
de la fugue aux tous voisins, 339, 340;

Mouvement contraire :
par augmentation, 195, 253;
par diminution, 195, 253;
emploi daus le divertissement, 195, 247, 248;
opposé au mouvement direct, 247, 379;
dans le stretto, 300, 301, 302, 303;
du sujet, 197;

Mouvement rétrograde simple ou contraire :
emploi dans le divertissemeut, *exemples*, 195, 249;
dans le stretto, 306, 307, 308, 315;

Mutation :
daus un sujet *chromatique*, 47, 48, 92, 93, 94, 95, 97, 98;
définition, 88;
effets de la mutation, 88, 89, 90, 91;
ne doit jamais produire dans la réponse un *mouvement contraire*, 46, 89;
peut produire, par rapport au sujet, un *mouvement oblique* dans la répouse, 46, 47, 89, 93;

Nouveau sujet :
accompagné d'un contresujet 461 ;
but, 456 ;
caractère, qualités, 457, 458, 474 ;
combinaisons auxquelles il peut se prêter, 462, 476, 488, 489 ; *exemples analysés*, 469, 470, 471, 472, 473 ;
comment on le compose, 458, 459, 466.
définition, 456 ; *exemples*, 465 ;
différent du sujet principal, mais de style analogue, 458 ;
fugue à deux nouveaux sujets, 467 ;
doit former une phrase musicale d'un sens complet, 474 ;
sa place dans une fugue, 460 ;
présente un caractère personnel et tranché, 457 ;
doit être recherché en même temps que le contresujet principal, 466, 467 ;
renversable avec le sujet principal, 458 ; avec le contresujet principal, 458;
son rôle musical, 474 ;

Ordre des entrées ; des voix (voir *exposition, divertissement, stretto ;*)

Parties libres :
dans l'exposition, 138 ;
leur rôle et leur caractère, 139 ;
leur rôle expressif, 420 ;
dans le stretto, 288 ;

Parties supplémentaires :
dans la conclusion de la fugue, 382 ;
avec la pédale, 330, 382 ;

Pédale :
composition musicale de la pédale, 442, 443, 444, 445, 446 ;
définition, 318 ;
on peut employer sur la pédale toutes les formes de divertissement, 326 ;
pédale entrant au cours d'un divertissement : 1° au *point extrême* d'une *progression ascendante*, 444 ; 2° au *point extrême* d'une *progression descendante*, 444 ; *au cours* d'une *progression* ascendante ou descendante, 445 ;
sur quels degrés elle se place le plus fréquemment, 319 ;
pédale sur un autre degré que la tonique ou la dominante, 437 ; *exemple*, 333[c] ;
pédale de dominante ; *exemples*, 328, 329, 333, 441 :
pédale de dominante dans le stretto, 380, 387, 388 ;
pédale double, 324 ; *exemples*, 330, 331 ;
éléments musicaux de la pédale, 442 ;
son emploi variable suivant les cas, 440, 441 ;
à quel endroit de la fugue on fait intervenir la pédale, 437, 438, 439, 441 ;
comment on la fait entrer, 327 ;
son importance musicale, 440 ;
pédale inférieure, 323 ; *exemples*, 328, 329, 330 ;
pédale intérieure, 323 ; *exemples*, 333[a], 333[f], 335 ;
pédale ornée, 332 ; *exemples analysés*, 333, 335 ;
pédale ornée multiple, 334 ;
partie constitutive de la fugue d'Ecole, 8 ;
propriétés et rôle de la pédale, 321, 322, 436 ;
règles harmoniques de la pédale, 320 ;
pédale de tonique, *exemples*, 330, 331, 438, 454, 455 ;
pédale de tonique dans le stretto, 380, 390 ;
pédale simple ou multiple, 319 ;
pédale supérieure, 323 ; *exemples*, 331, 334, 335 ;

Plan général d'une fugue et sa réalisation en regard, 505 ;

Procédés :
pour faire un canon (voir *divertissement*) ;
pour faire un contresujet (voir *contresujet*) ;
pour faire un divertissement (voir *divertissement*) ;
pour faire une pédale (voir *pédale*) ;
pour faire un stretto (voir *stretto*) ;

Réponse :
réponse au sujet affecté d'une *altération caractéristique du ton de la dominante* écrite ou sous-entendue dans l'harmonie, 77, 78 ; *exemples analysés*, 79, 80, 81, 82, 83, 84 ;
réponse au sujet *chromatique*, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 ;
réponse tonale au sujet *chromatique* 47 ;
réponse réelle au sujet *chromatique*, 48, 97 ;
réponse au sujet commençant par le 2[e] *degré*, le 4[e] *degré non altéré* ou le 6[e] *degré* du ton principal, 103 ;
réponse au sujet *commençant* par la dominante, 42, 43, 44 ;
réponse au sujet *commençant* par le 5[e] degré, suivi du 4[e] degré altéré, avec retour immédiat au 5[e] degré, 45, 46 ;
réponse au sujet *commençant* par le 4[e] *degré altéré* du ton principal, 102 ;
réponse au sujet *commençant* par le 7[e] *degré* dans le mode majeur, 100 ;
réponse au sujet *commençant* par le 7[e] *degré altéré* dans le mode mineur, 101 ;
réponse au sujet *commençant* et *finissant* par la *tonique* ou la *médiante* sans faire entendre le 5[e] degré, 39 ;
réponse au sujet qui, *commençant* et *finissant* par la *tonique* ou la *médiante*, ne se porte pas immédiatement à la dominante ou au 7[e] degré suivi de la dominante, mais fait entendre la dominante comme note de passage, comme broderie ou dans une marche, 40, 41 ;
conventions spéciales à la réponse, 30 ; but de ces conventions, 31 ;
définition, 32 ;
réponse au 7[e] *degré du ton principal* (non altéré dans le mode mineur), 59, 60, 62, 85 ;
discussion de la réponse, 486 ;
harmonies fondamentales de la réponse homologues des harmonies fondamentales du sujet, 30, 70 ;
ordre des modulations inverse de l'ordre des modulations du sujet, 25, 26 ;

réponse *réelle*, réponse *tonale*, 32 ;
réponse *réelle* à un *sujet tonal*, 75, 76 ;
règles générales, 28, 29 ;
récapitulation des règles de la réponse, 104 ;
tableaux récapitulatifs des réponses à la *tête* du sujet se portant de la dominante au 1er degré, 49 ; *exemples*, 50, 51 ;
tableaux récapitulatifs des réponses à la *tête* du sujet se portant de la tonique au 5e degré, 67, 68 ;
réponse au sujet se *terminant* par la *dominante* ou le 7e *degré* (non altéré dans le mode mineur), 85 ; *exemples*, 86, 87, 88 ;
réponse au sujet *se terminant* par la *dominante* précédée du 4e *degré* non altéré du ton principal, 85 ;
sa *tonique* par rapport à la tonique du sujet, 27 ;
doit être comprise entre les *tons* des 1er et 5e degrés du sujet, 23, 24 ;

Sections de la fugue :
Première section de la fugue, de quoi elle est composée, 185 ;
Deuxième section de la fugue, 338 ; sa composition, ses dimensions, 347 ;
Troisième et dernière section de la fugue, 263; ses dimensions, 375 ;

Silence :
avant les entrées, 145, 256, 499 ;

Style de la fugue, 1 :
défini, 414 ;
déterminé par le caractère expressif du sujet et du contresujet, 415, 416, 417, 418 ;
unité de style, 421 ;

Stretto :
analyse d'un stretto d'Ecole, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390 ;
stretto par augmentation, 309, 310, 311 ;
stretto par augmentation et par diminution combinées, *exemple analysé*, 314b ;
stretto par augmentation opposée aux valeurs originales, en mouvements direct et contraire combinés, 312, 313, 314 ; *exemples*, 313, 314 ;
canonique complet, 266, 278 ; *exemples*, 266, 267, 278 ;
canonique incomplet, 271, 279 ;
canonique, à intervalles variables, 283, 284 ;
entrée de la réponse à une distance quelconque de la tête du sujet, 285 ;
canonique inverse, 270, 281, 282, 381 ;
canonique réalisable à l'aide d'une partie supplémentaire, 280 ;
strettos combinés du sujet et du contresujet, 298 ; *exemples analysés*, 299 ;
concordance harmonique des entrées, 275 ;
conduite mélodique du stretto, 451 ;
construction d'ensemble, 380 ;
stretto du contresujet, 265, 297 ;
stretto à contretemps, 285 ;
définitions, 261, 262, 263 ;
dénomination des strettos, 296 ;
différences d'écriture du 1er stretto avec l'exposition de la fugue, 383 ;
stretto par diminution dans toutes les parties, 305 ;
stretto par diminution opposée aux valeurs originales, en mouvements direct et contraire combinés ; *exemples analysés*, 306, 307, 308 ;
dispositions à 4 parties, 289 ;
la dernière entrée d'un stretto doit faire entendre la réponse dans son entier, 290, 291, 359 ;
stretto à entrées dissymétriques, 292, 293 ;
enchaînement du 1er stretto non précédé de pédale, 448 ; *exemple analysé*, 449, 450 ;
équidistance des entrées, 272, 287 ;
à entrées interrompues, 273 ;
libre, 276 ; *exemples*, 284, 294 ;
modulation dans le stretto, 285 ;
éviter de moduler à chaque entrée dans un stretto à 4 parties à entrées rapprochées, 274 ;
stretto par mouvement contraire, 300 ; *exemples analysés*, 301 ;
stretto par mouvements direct et contraire combinés ; *exemples analysés*, 302, 303 ;
stretto par mouvement rétrograde direct ou contraire, 315 ; *exemples*, 249 ;
stretto du nouveau sujet, 464 ; *exemple analysé*, 470, 471, 472 ; stretto du nouveau sujet combiné avec le sujet principal, 473 ;
ordre des voix, 268 ;
partie essentielle d'une fugue, 8 ;
partie harmonique supplémentaire d'un canon, 280 ;
parties libres dans le stretto, 288 ;
plan d'ensemble du stretto, 452, 453, 505 ;
trois procédés généraux pour enchaîner le 1er stretto à la deuxième section de la fugue, 434 ; *exemples*, 447 ;
différents procédés pour construire un stretto, 361, 362, 380 ; stretto sans divertissements, 363 ; *exemple analysé*, 363, 364, 365 ; stretto composé de strettos alternatifs du sujet et du contresujet, 367 ; *exemples analysés*, 368, 369, 370, 371 ; stretto avec divertissements, 372, 373, 374 ;
qualités musicales du stretto, 433, 451 ;
recherche des strettos ; *exemples analysés*, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285 ;
premier et dernier strettos toujours traités dans le ton principal et composés de 4 entrées, 342, 359 ;
la tête du sujet et de la réponse sont les éléments indispensables du stretto, 264 ;
unisson évité sur les entrées, 269 ;
stretto véritable, 290 ;

Sujet :
doit *alterner* avec la réponse, 128 ;
sujet *analysé* au point de vue harmonique et tonal, 71, 72, 73 ;
sujet *chromatique*, 47, 48, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 ;
peut *commencer* et finir dans le ton de la dominante, 20 ;
ne doit théoriquement *commencer* que par la

tonique, la *médiante* ou la *dominante*, 99;
éviter de *commencer* un sujet par la médiante suivie de la dominante par mouvement descendant de sixte majeure, 59;
sujet *commençant* par la *tonique*, 37, 39, 40, 41, 59; par la *médiante*, 37, 39, 40, 41, 59; par la *dominante*, 37, 42; par le 7e *degré*, 100, 101; par le 4e *degré altéré*, 102; par le 2e *degré*, le 4e *degré non altéré*, le 6e *degré*, 103;
conditions essentielles et nécessaires d'un sujet, 10;
définition, 4;
sujet *finissant* par la *tonique*, 40, 41; par la *médiante*, 40, 41; par la *dominante*, 85; par la *dominante* précédée du 4e degré non altéré, 76; par le 7e *degré* non altéré dans le mode mineur, 85;
ne doit théoriquement *finir* que par la *tonique*, la *médiante*, la *dominante* ou le 7e *degré* (non altéré dans le mode mineur), 99;
fonction harmonique et tonale des divers degrés composant la tête et la terminaison du sujet, 35, 36, 37, 38;
doit pouvoir supporter une *harmonie* à 4 parties, 14;
doit se prêter aux *imitations* et au moins à un *canon* serré avec la réponse, 13;
interprétations tonales diverses du sujet, 78; *exemples analysés*, 79, 80, 81, 82, 83, 84;
sa longueur, 15, 16, 17;
sa mélodie, 12;
étendue de sa mélodie, 12;
modalité : appartient exclusivement à un seul mode, 18;
modulations spéciales à la tête et à la terminaison du sujet, 34;
modulation par altération caractéristique du ton de la dominante, 33, 74, 77;
module au ton de la dominante, quand il commence par la dominante, 37, 42;
module au ton de la dominante lorsque, débutant par la *tonique* ou la *médiante*, il se porte directement au 5e degré, 37, 59; ou au 7e degré (non altéré dans le mode mineur) suivi du 5e degré, 59;
module au ton de la dominante, s'il présente ou sous-entend une altération caractéristique de ce ton, 44, 77;
module au ton de la dominante s'il se termine par la *dominante* ou par le 7e *degré* (non altéré dans le mode mineur), 85; *exemples analysés*, 86, 87, 88;
ne *module* pas lorsqu'il commence et finit par la *tonique* ou la *médiante* sans faire entendre le 5e degré, 39;
ne module pas lorsque, commençant et finissant par la *tonique* ou la *médiante*, il ne se porte pas immédiatement au 5e degré ou au 7e degré suivi du 5e, mais fait entendre la dominante comme note de passage, comme broderie ou dans une marche, 40; *exemples analysés*, 40, 41;
forme une *phrase* mélodique d'un sens musical complet, 9;
son rythme, 11;
retour obligé au ton principal, *après modulation initiale*, 43, 74;
tête du sujet, 21;
tonalité : doit être compris entre les tons du 1er et du 5e degrés, 19, 20;
doit, dans sa majeure partie, appartenir à la *tonalité* de son 1er degré, 43;

Thème de la fugue (voir *sujet*, *réponse*, *divertissement*, *modulation*);

Tons voisins, 339, 340;

Unisson :
évité entre la dernière note du sujet et la première note de la réponse, 137;
évité dans les entrées du stretto, 269;

Unité :
d'expression d'une fugue, 415, 421, 423;
mélodique de la fugue, 422, 423, 424, 425;
unité de style dans une fugue, 415;
unité de style synonyme d'unité d'expression, 421, 422, 423;

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

MARCEL DUPRE HERE SATURDAY, OCT. 23

Marcel Dupre, the famous French organist and improvisator, will give a recital on Saturday, Oct. 23, at 8:15 P. M. at the Germanic Museum, Cambridge. Mr. Dupre will play on the new classical organ in the museum and will improvise on given themes. Admittance to this recital is by advance subscription only. Tickets, at $1.00 each, may be obtained in advance by mail or by calling at the museum in person. No tickets will be sold at the door on the night of the concert.

DUPRÉ, MARCEL, Organist *(Dew-pray')*

Marcel Dupré, young in years and in spirit, nevertheless is the living link between the old tradition and the new brilliance of the art of playing the pipe organ. Admittedly the foremost living exponent of that art, it is not strange to find also that M. Dupré is *organiste titulaire* of the cathedral of Notre Dame in Paris, and a chevalier of the Legion of Honor . . . or that American concert audiences from [illegible] him the gift of their eager attention and the award o acclaim.

That M. Dupré plays the entire works of Bach he usually *improvises a symphony* (!) upon themes sul that his memorized repertoire includes many hundred ing facts M. Dupré himself, treats lightly—yet he i the admiration of audiences throughout Europe and

No sooner had organ recording, after almost in by Victor, than we hastened to engage the services of made with some of the most famous cathedral organs to his incredible skill and splendid musicianship.

Renews Acquaintance With Former Teacher

Alex diGiannantonio renewed acquaintance over the week-end with Marcel Dupre, renowned French organist and improvisateur of the Cathedral of Notre Dame, Paris, and with whom he studied composition in Paris several years ago.

Mr. Marcel gave an interesting organ recital Saturday evening at Harvard university, in the Germanic Museum, on the recently completed Baroque organ.

A feature on the program was the improvisation of a "Suite Ancienne" on themes submitted by Dr. W. Apel, immediately preceding the number. Besides being one of the world's greatest organists, Mr. Dupre is the foremost living exponent in the lost art of improvisation. With amazing and incredible skill he can extemporize a complete masterpiece of almost insuperable difficulties on just a mere glance of the given themes.

The organ in the unique setting of the Romanesque hall of the museum is planned after the great classical instruments of the 18th century on which Johann Sebastian Bach played and for which he wrote his music.

After the recital Mr. diGiannantonio had the pleasure of meeting Mrs. Dupre and Nadia Boulanger, the latter also here from abroad to conduct a special orchestral work with the Boston Symphony later in the season. She will be the first woman musician to ever lead the famous Boston organization in a performance.

MARCEL DUPRE

An organ concert by the renowned French organist Marcel Dupre was presented yesterday evening at Harvard University in the Germanic Museum on the recently completed Baroque organ. The program was as follows:

Handel.....Concerto in B flat (No. 2)
Bach.....Trio Sonata No. 1 in 1 flat
Bach.....Prelude and Fugue in A minor
Clerambault..Basse et dessus de Trompette
d'Aquin.....Noel and Variations
Dupre: Two Chorales:
"Our Father"
"In dulci jubilo"
Improvisation of a "Suite Ancienne" on submitted themes:
Preludio
Allemande
Courante
Sarabande
Minuetto
Giga

An unusually large audience filled the Germanic Museum last night for a most satisfactory concert. Still possessing the remarkable technique which has won him world-wide fame, M Dupre presented a program that was exceedingly well suited to the Baroque organ. Those who shy away from organ concerts because of heavy, dull tones will find nothing undesirable in this remarkable instrument which was designed by G. Donald Harrison. Its very essence is clarity and bright, sparkling tones. And no small measure of credit is due Mr. Harrison for the success of any concert on this organ. It is decidedly a revelation in organ tone.

And the delightful combinations possible on this organ were well exploited by M. Dupre. The registration of the Handel B-flat Concerto was gracious and most admirably lacking the ponderous atmosphere with which most organists imbue it. The Bach Trio Sonata was a lesson in restraint. Its intricate voice parts never were obscured. The original score of the d'Aquin Noel and Variations however, is much preferred to M. Dupre's arrangement of it; the simplicity and grace of the variations became confused in the arrangement and the frequently hurried tempos did not exhibit the piece to the best advantage.

The "piece de resistance" of the evening was the improvisation of a "Suite Ancienne" on themes submitted by Dr. Willi Apel of the Longy School. The themes—of excellent musical value—were given to M. Dupre immediately preceding the improvisation, and were exceedingly well worked out in the suite. It was conclusively proved that the art of extemporization has not died. Improvising—in the honest sense of the word—used to be considered an essential part of an organist's technical equipment, and is so looked upon in Europe today. The audience's response was very enthusiastic, and M. Dupre played the G minor Fugue (the greater) by Bach, and a piece by d'Aquin, "The Cuckoo," as encores. It was interesting to note the exceedingly small percentage of organists among the large audience of last night which came to listen to one of the greatest living organists.

Beginning Nov. 1 a series of recitals presenting the complete organ works of Bach on the Baroque organ in the Germanic Museum will be given by E. Power-Biggs.

W. J. S.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20906 7526

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JAN 0 8 2009		

Brigham Young University